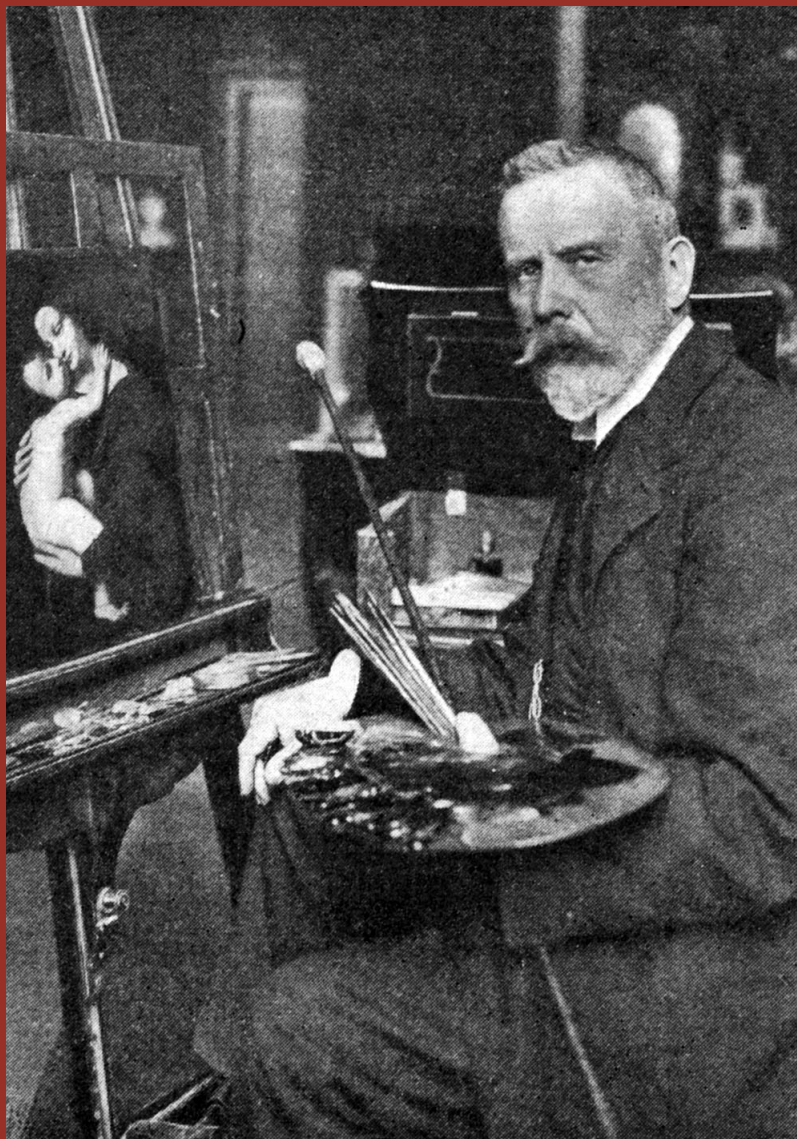


# GLI UOMINI E LE COSE

I. Figure di restauratori e casi di restauro  
in Italia tra XVIII e XX secolo

a cura di Paola D'Alconzo





Università degli Studi di Napoli Federico II  
ClioPress - Dipartimento di Discipline Storiche “E. Lepore”

Saggi, 7

## CLIOPRESS

### Saggi

1. *La costruzione della verità giudiziaria*, a cura di Marcella Marmo e Luigi Musella
2. *Scritture femminili e Storia*, a cura di Laura Guidi
3. Roberto P. Violi, *La formazione della Democrazia Cristiana a Napoli*
4. Andrea D'Onofrio, *Razza, sangue e suolo. Utopie della razza e progetti eugenetici nel ruralismo nazista*
5. *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, a cura di Laura Guidi
6. Maria Rosaria Rescigno, *All'origine di una burocrazia moderna. Il personale del Ministero delle Finanze nel Mezzogiorno di primo Ottocento*

# Gli uomini e le cose

## I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo

Atti del Convegno Nazionale di Studi  
(Napoli, 18-20 aprile 2007)

a cura di Paola D'Alconzo

Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo : Atti del Convegno Nazionale di Studi (Napoli: 18-20 aprile 2007) / a cura di Paola D'Alconzo. - Napoli : Cliopress, 2007. - 468 p. ; 24 cm  
(Saggi ; 7)  
Accesso alla versione elettronica:  
<http://www.storia.unina.it/cliopress/dalconzo.htm>  
ISBN 978-88-88904-12-2  
D702.880945 - RESTAURO. ITALIA. STORIOGRAFIA

*Gli uomini e le cose*

*I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra il XVIII e il XX secolo*

Atti del Convegno Nazionale di Studi - Napoli, 18-20 aprile 2007  
Aula Magna Partenope e Auditorium del Museo Nazionale di Capodimonte

*Coordinamento scientifico del convegno*  
Paola D'Alconzo

*Segreteria organizzativa*  
Maria Toscano

PRIN 2004-2006  
*Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico  
in Italia meridionale (1750-1950)*

Questo volume è stato realizzato con i fondi di ricerca del MIUR  
(PRIN – Progetti di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale 2004-2006),  
e con il contributo dell'Istituto Banco di Napoli – Fondazione

*Coordinamento scientifico del volume*  
Paola D'Alconzo

*Coordinamento editoriale*  
Roberto Delle Donne

*Redazione*  
Federica De Rosa, Rossella Monaco

*Impaginazione e grafica*  
Mariangela Finocchiaro (ED.IT)

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Cliopress - Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore"  
<http://www.cliopress.it>  
Copyright © 2007 - Cliopress  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: dicembre 2007  
ISBN 978-88-88904-12-2

## Sommario

Premessa, di <i>Paola D'Alconzo</i>	9
<i>Chiara Piva</i> Il problema della “pelle” nel restauro della scultura antica alla fine del Settecento: una delicata questione tra teoria e prassi	13
<i>Vito Chiamonte</i> Valerio Villareale, scultore e conoscitore, tra cultura antiquaria e restauro	25
<i>Alba Irollo</i> L'Officina dei restauri dei marmi del Real Museo Borbonico: spunti per la storia, le figure professionali e i metodi	59
<i>Andrea Milanese</i> «Pour ne pas choquer l'oeil». Raffaele Gargiulo e il restauro di vasi antichi nel Real Museo di Napoli: opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840	81
<i>Maria Ida Catalano</i> Telaiuoli e quadrari a Napoli nel Settecento	103
<i>Paola D'Alconzo</i> Da «imbrattatele» a «uomo di merito nella ristaurazione». Giovanni d'Episcopo, restauratore di dipinti del Real Museo di Napoli tra antico regime e Decennio francese	119
<i>Maria Beatrice Failla</i> Lo Stabilimento del restauro de' quadri e la Galleria dei Classici Italiani nel Palazzo Reale di Torino degli anni venti del XIX secolo	157
<i>Federica Giacomini</i> Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela	171
<i>Giuseppina Perusini</i> Restauro in Friuli nel primo Ottocento: Pietro Cernazai e la sua incompiuta <i>Storia del restauro</i> del 1841	187

<i>Luisa Spatola</i> Gli affreschi di Risalaimi. Vicende conservative in età sabauda	219
<i>Marina Santucci - Maria Tamajo Contarini</i> Fra Accademia e Museo. Casi di restauro di dipinti del Real Museo Borbonico di Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento	241
<i>Stefania De Blasi</i> Scambi tra la Reale Galleria di Torino e la National Gallery di Londra alla metà del XIX secolo	265
<i>Marco Mozzo</i> Vicende di mercato e politiche di tutela in Veneto nel secondo Ottocento: il caso della pala "carpaccesca" di Noale	281
<i>Martina Visentin</i> <i>L'Incredulità di San Tommaso</i> . La vendita del Cima di Portogruaro	301
<i>Patrizia Agnorelli</i> Luigi Mussini tra restauro e rifacimento: la <i>Ruota della Fortuna</i> del pavimento del Duomo di Siena	317
<i>Piergiacomo Petrioli</i> Enea Becheroni scultore e restauratore a Siena: nuovi documenti	331
<i>Donata Levi</i> Materia e immagine: il dibattito sul restauro dei mosaici a Venezia e Torcello tra rifacimento e conservazione	343
<i>Silvia Milana</i> Restauro del mosaico in Vaticano nella prima metà del Novecento: i Mattia, spunti per una ricerca	365
<i>Rossella Fabiani</i> L'esercizio della tutela nella cattedrale di San Giusto a Trieste prima del 1918. L'attività della Central Commission fra impegno e dibattito	381
<i>Silvia Cecchini</i> La città e la sua storia: Roma tra restauro filologico e restauro scenografico	391



*Matteo Panzeri*

Tra Cavenaghi e Pelliccioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento 409

*Paolo Orizio*

Primi esiti della ricerca ASRI sull'archivio di Mauro Pelliccioli 425

Indici 433



## Premessa

di Paola D'Alconzo

Questo volume raccoglie gli atti del convegno nazionale di studi *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra il XVIII e il XX secolo* (Napoli, Aula Magna Partenope e Auditorium del Museo di Capodimonte, 18-20 aprile 2007), organizzato dalle cattedre di Museologia e di Restauro della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, in collaborazione con la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Napoli, la Soprintendenza archeologica delle Province di Napoli e Caserta e l'Archivio di Stato di Napoli.

L'iniziativa è stata finanziata con fondi di ricerca del MIUR (PRIN – Progetti di Rilevante Interesse Nazionale 2004-2006) e d'Ateneo, e con il contributo dell'Istituto Banco di Napoli – Fondazione, dell'Assessorato ai Beni Culturali e Paesaggistici – Mare della Provincia di Napoli e di Campania Artecard, ai quali va la nostra gratitudine.

Il convegno ha costituito il punto di approdo di un progetto di ricerca coordinato da Arturo Fittipaldi, avviato dal Dipartimento di Discipline storiche nel 2004 (*Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico napoletano: fonti e strumenti*); tale progetto, a sua volta, era parte di un programma di ricerca interuniversitario biennale, cofinanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica (*Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico artistico in Italia meridionale. 1750-1950*), coordinato da Regina Poso, dell'Università degli Studi di Lecce.

Nel titolo, il richiamo fin troppo esplicito a Fernand Braudel riassume forse l'ambizione, di certo il desiderio di tracciare un percorso per quanto possibile non astratto, ma auspicabilmente ancorato alla realtà degli oggetti e di coloro che nel tempo se ne sono occupati. In tal senso, la scelta di un arco temporale relativamente ampio, come pure la decisione di non concentrare l'attenzione su un'unica tipologia di oggetti o classe di materiali, miravano a portare in evidenza, all'interno di questa sempre tangibile cornice, l'evoluzione diacronica di concetti generali come quelli di conservazione e restauro, e ancor più a ricostruire la storia conservativa delle opere, nella speranza di fornire anche in tal modo un ausilio e uno strumento di interpretazione a chi, preposto oggi all'attività di tutela, possa giovarsene in fase di progettazione dei futuri interventi: una corretta conservazione programmata, infatti, non può ormai prescindere dalla consapevole conoscenza di una dimensione storica che relativizzi qualsiasi operazione da compiere sulle opere che può essere necessario sottoporre nuovamente a restauro. Gli interventi che qui si raccolgono hanno dunque come oggetto le concrete attività di tutela e di conservazione

svolte in Italia tra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà del XX, con il naturale corollario dei dibattiti teorici e delle affermazioni di metodo che le accompagnarono, nella convinzione che ciò favorisca la possibilità di cogliere nessi e differenze tra le fasi pre e post-unitarie del frastagliato e complesso panorama nazionale, anche nelle sue dinamiche relazioni con riflessioni e procedimenti in atto nei paesi d'oltralpe.

Da alcuni dei contributi emerge il quadro relativo alle generali politiche di salvaguardia del patrimonio storico-artistico e archeologico (dal piano normativo alle attività istituzionali), e alle loro inevitabili tangenze con i temi del mercato interno e delle esportazioni all'estero, nonché del collezionismo privato e delle politiche di progressiva valorizzazione e/o musealizzazione di quell'insieme di beni mobili e immobili ai quali sempre più si è andato riconoscendo uno statuto che li rende oggetto di attenzioni particolari. In altri casi l'interesse degli autori si è rivolto alla ricostruzione delle figure di alcuni restauratori, nel lento e graduale passaggio dall'esercizio di un mestiere al riconoscimento di una professione, passaggio all'interno del quale emergono relazioni con committenti e istituzioni, contatti più o meno continui e strutturati con il mercato, genealogie familiari e varie specializzazioni, relative queste ultime non soltanto ad opere differenti per cronologia e materiali (dipinti murali e quadri da galleria, sculture medievali e rinascimentali, mosaici, vasi di scavo, interi contesti archeologici), ma anche ad una gerarchizzazione e parcellizzazione del lavoro non ancora abbastanza nota, alla quale solo in anni recenti si è iniziato a dedicare attenzione, disegnando il panorama variegato di un universo di mestieri che ruotavano intorno al mondo del restauro, della conservazione e dei musei, la cui conoscenza concorre oggi a delinearne l'immagine sempre più articolata e complessa. Sul filo diretto del rapporto con le 'cose' si collocano poi gli interventi degli studiosi che si sono concentrati sulla ricostruzione e la conseguente analisi di alcuni casi di restauro particolarmente significativi, sia per natura delle opere che per metodologie applicate: interventi spesso – e fortunatamente – ben documentati, che possono oggi aiutarci a tracciare con sempre minore approssimazione l'evoluzione dei procedimenti, leggendone le tracce materiali nelle opere tuttora conservate, oltre a comprendere meglio il modo con cui ciascuna epoca ha guardato alle testimonianze del passato, proiettando su di esse opzioni di gusto, conoscenze storico-artistiche e archeologiche, esigenze e conflitti istituzionali.

Nel corso delle giornate di studio si è lasciato ampio spazio alla discussione, in modo che emergessero analogie e discontinuità tra gli ambiti locali di ricerca dei vari studiosi, cogliendo anche – ove ciò era possibile – eventuali rapporti diretti o indiretti tra istituzioni, personaggi e opere restaurate in contesti diversi: per mantenere la compattezza che la sequenza degli interventi cercava di delineare si è scelto di non

riprodurre i temi salienti della discussione in una sezione specifica del volume, preferendo piuttosto che essi riaffiorassero nella redazione finale dei testi consegnati da ciascuno degli autori, anche con rimandi interni agli altri contributi.

In quanto a obiettivi, metodologia, composizione dei gruppi di studio, il progetto di ricerca biennale del quale nel corso del convegno sono stati presentati i risultati si ricollegava al lavoro che ormai da più di un decennio ha visto confluire le attività di diverse istituzioni – l'Associazione Giovanni Secco Suardo, l'Istituto Centrale per il Restauro – e di un numero sempre maggiore di Università italiane (Roma 'La Sapienza', Torino, Pisa, Udine, Siena, e poi anche Lecce, Napoli 'Federico II', Palermo), mirante alla costituzione di un Archivio Storico e banca-dati dei Restauratori Italiani (ASRI). Gli studiosi chiamati a presentare le loro ricerche, infatti, hanno tutti in vario modo aderito a Programmi di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) cofinanziati dal Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica, costruendo grazie ad essi una fitta rete di relazioni scientifiche, basate su obiettivi condivisi e una sostanziale comunanza di metodo, pur declinata con sfumature differenti, in alcuni casi determinate anche dalle specificità degli ambiti locali di riferimento e dei segmenti cronologici oggetto delle varie indagini.

Senza il costante confronto tra le varie unità di ricerca, di cui il convegno napoletano ha costituito solo una delle numerose occasioni, e senza la collaborazione e il prezioso ruolo di indirizzo svolto dai promotori e dai coordinatori dei vari progetti, probabilmente gli esiti degli studi che qui si raccolgono non sarebbero stati i medesimi; per questo un ringraziamento particolare va a Lanfranco Secco Suardo, infaticabile presidente dell'Associazione Giovanni Secco Suardo, ma anche ad Alice Lonati, che per l'Associazione ha svolto un'insostituibile funzione di collegamento con le unità operative locali; così come alle coordinatrici delle varie unità di ricerca universitarie, alle quali la gran parte degli autori deve indicazioni di metodo e suggerimenti di direttrici d'indagine: Michela Di Macco (Torino), Mariny Guttilla (Palermo), Donata Levi (Udine), Regina Poso (Lecce), Orietta Rossi Pinelli (Roma), Bernardina Sani (Siena).

Nell'ambito di questo più vasto progetto, l'unità di ricerca napoletana ha potuto trovare un rilevante punto di coesione nella collaborazione organica tra le varie istituzioni coinvolte (Università, Archivio di Stato, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale, Soprintendenza Archeologica) che, appunto perché preposte alla formazione, alla tutela e alla conservazione delle opere, nonché alla raccolta documentaria, si sono poste come interlocutori e insieme agenti di un gruppo di studio volutamente composito: storici dell'arte, archeologi, archivisti, restauratori sono stati chiamati a partecipare a un'indagine che, avvalendosi del confronto tra approcci differenti, mirava a un risultato qualitativamente integrato.

Tale collaborazione non avrebbe avuto luogo senza la fattiva e generosa adesione delle varie istituzioni (pur negli avvicendamenti direttivi e ‘nomenclatori’ che le hanno interessate dall’avvio del progetto alla stampa di questo volume), che meritano a conclusione di questo lungo iter un ringraziamento speciale: per l’Archivio di Stato di Napoli, l’allora Direttrice Felicità De Negri, e poi Rossana Spadaccini, che ha partecipato attivamente al progetto fin dall’inizio, anche indirizzando le nostre ricerche archivistiche, e Patrizia Di Nocera, responsabile del servizio di fotoreproduzione; per la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Napoli, il Soprintendente Nicola Spinosa, e poi Angela Cerasuolo, Marina Santucci, Maria Tamajo, Maria Ida Catalano (ora professore presso l’Università della Tuscia di Viterbo), piccolo drappello che ha costantemente animato il lavoro di gruppo, nonché i restauratori che con la Soprintendenza collaborano – Bruno Arciprete, Bruno Tatafiore, Francesco Virnicchi e Giulia Zorzetti –, che hanno saputo trasformare una delle sessioni del convegno in un momento di reale contatto con le opere e i loro complessi problemi di conservazione; per la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Caserta, Valeria Sampaolo, Soprintendente in carica al momento della partenza del progetto, Maria Luisa Nava, subentrata dopo qualche mese, e Andrea Milanese, responsabile dell’archivio storico, sempre pronto a segnalarci preziose piste di ricerca; un ringraziamento anche a Stefano De Caro, già a capo della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania, per il generoso supporto offerto in occasione delle giornate di studio.

Convegno e pubblicazione degli atti sono stati resi possibili grazie al sostegno ricevuto dal Rettore dell’Università di Napoli Federico II, Guido Trombetti, e al costante appoggio offerto dal Dipartimento di Discipline storiche ‘Ettore Lepore’, alla cui direzione si sono avvicendati nell’ultimo anno Renata De Lorenzo e Antonio Nazzaro; un sincero ringraziamento anche a Roberto Delle Donne, del comitato editoriale di ClioPress, per l’attenzione con la quale ha seguito il nostro lavoro e per i suoi sempre opportuni consigli, e al pazientissimo Umberto Coscarelli.

L’impegno, la passione e la professionalità di Teresa Ammacapane, Francesca Della Gatta, Federica De Rosa, Alba Irollo, Rossella Monaco e Maria Toscano hanno contribuito in vario modo, ma sempre in maniera determinante, alla felice riuscita di questa piccola impresa, che si è potuta giovare in ogni momento della costante, affettuosa partecipazione di Arturo Fittipaldi, maestro di molti tra i napoletani coinvolti nel progetto, che ora, con qualche apprensione, si accingono a raccogliergli il testimone.

# Il problema della “pelle” nel restauro della scultura antica alla fine del Settecento: una delicata questione tra teoria e prassi

di Chiara Piva

Indagando il laboratorio di restauro della scultura antica, attivo dal 1770 alla fine del secolo all'interno del Museo Pio-Clementino, ha suscitato una riflessione particolare l'estrema parcellizzazione dei procedimenti operativi<sup>1</sup>. Tra le diverse specializzazioni professionali attive in Vaticano specifica importanza era assegnata ai «lustratori», che costituivano una categoria ben identificabile, differenziata nei mandati di pagamento e spesso caratterizzata da tradizioni familiari e legami di parentela<sup>2</sup>. I lustratori si distinguevano, tra le professionalità attive nel laboratorio del Pio-Clementino, per la continuità del rapporto di lavoro: assunti stabilmente per dieci o quindici anni, ricevevano compensi di frequente superiori a quelli degli scalpellini e pari ad alcuni scultori, palese riconoscimento delle capacità di questi specialisti, ai quali il direttore si affidava per la finitura superficiale delle sculture.

Nasce da questa particolarità attestata in uno dei più importanti musei di antichità dell'epoca, il desiderio di capire come il tema della finitura delle sculture antiche venisse risolto nel concreto dai restauratori e affrontato teoricamente da eruditi e curatori. Nonostante l'evidente difficoltà di ricostruire i termini del dibattito teorico relativo al restauro delle sculture nella seconda metà del Settecento, soprattutto a confronto di quanto veniva elaborato negli stessi anni in merito al restauro dei dipinti, diversi indizi suggeriscono infatti l'impressione di una discussione parallela alla nota polemica innescata dalla *Lettera a Sua Eccellenza il Signor Cavaliere Hamilton (...) di Filippo Hackert sull'uso della vernice nella pittura*<sup>3</sup>. Non un dibattito esplicito e condot-

<sup>1</sup> Per un'analisi più dettagliata del funzionamento di questo laboratorio e dei personaggi impiegati cfr. C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma, Quasar, 2007.

<sup>2</sup> La continuità delle tradizioni familiari nell'ambito di una parcellizzazione del mestiere del restauratore rappresenta una delle caratteristiche più marcate emerse dalla indagine biografica sui collaboratori del laboratorio Vaticano, caratteristica che può assimilarsi alle vicende analizzate da Maria Ida Catalano in merito a mestieri come i talaiuoli o i quadrari, presentate in questo stesso convegno, e all'intervento di A. Cerasuolo, *I Chiariello. Sulle tracce di una genealogia familiare per la storia del mestiere di foderatore a Napoli*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina, Congedo, in corso di stampa.

<sup>3</sup> Cfr. S. Bordini, *Vernici e restauri nel Settecento; la Lettera sopra l'uso della vernice sulle pitture di Filippo Hackert*, in *Problemi del restauro in Italia*, atti del convegno nazionale del CNR (Roma, 3-6 novembre 1986), Udine, Campanotto, 1988, pp.163-168; M.I. Catalano, *La Lettera di Hackert sull'uso della vernice: implicazioni di una*

to sulle riviste specializzate come quello per i dipinti, quanto piuttosto una sensibilità, un'attenzione critica espressa da fonti di diversa natura, che rivelano il diffondersi di uno sguardo particolare sul tema della pelle delle sculture, riconducibile al medesimo clima culturale.

Vorrei dunque tentare una prima analisi del panorama critico romano dell'epoca, proporre un percorso, nella prospettiva di avviare un confronto tra i problemi teorici che animavano il dibattito sul restauro della pittura e quelli inerenti il restauro della scultura. Una ricognizione utile anche in prospettiva archeologica, se ancora oggi si discute sulla natura delle patine rilevate sulle sculture in marmo, come ha più volte sottolineato Licia Vlad Borrelli, denunciando la necessità di ricostruire non solo la composizione chimica, ma l'origine di quegli strati superficiali e la storia delle ripetute attività manutentive<sup>4</sup>.

Per i trattamenti superficiali sulla scultura antica nel Settecento due mi sembrano i nodi problematici da analizzare: la pulitura e la finitura (o «politura», o «lustratura», secondo le varianti semantiche connesse a queste due fasi), le reciproche correlazioni e sullo sfondo la definizione del problema della patina e della pelle del marmo<sup>5</sup>.

Nel laboratorio di restauro del Vaticano le due fasi del trattamento erano molto nettamente distinte, come dimostra chiaramente la specializzazione dei collaboratori. L'eliminazione dei depositi coerenti e incoerenti, quel «sudiciume», «vellutello» o «tartaro», particolarmente evidenti quando le sculture arrivavano al museo direttamente dallo scavo, era operazione assegnata agli scalpellini e con frequenza prevedede-

fonte nota, in «Bollettino ICR», n.s., 10-11, 2005, pp. 4-21; A. Cerasuolo, *La vernice mastice. Istanze del restauro moderno attraverso la fortuna di un materiale*, ivi, pp. 22-44; P. D'Alconzo - G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, ivi, pp. 72-87.

<sup>4</sup> Cfr. L. Vlad Borrelli, *Sculture in marmo nei musei: rischi e restauri*, in *Le sculture antiche: problematiche legate all'esposizione dei marmi antichi nelle collezioni storiche*, atti della giornata di studio (Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 aprile 2002), Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, pp. 17-26. Sollecitavano la necessità di una riflessione già P. Philippot, *Problème esthétiques et archéologique de conservation des sculptures polychromes*, in *Conservation of Stone and Wooden Object*, atti del convegno (New York, 7-13 giugno 1970), London, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1970, vol. II, pp. 59-62; G. Galli, *Qualche appunto sulla patina delle sculture*, in «Itinerari», 1, 1979, pp. 239-242; A. Melucco Vaccaro, *La policromia nell'architettura e nella plastica antica: stato della questione*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 24, 1984, pp. 19-32; M. Cordaro, *Note sulla scultura in pietra dipinta*, in *Problemi del restauro*, cit., pp. 133-138.

<sup>5</sup> Per necessità di sintesi sarà lasciata a margine la questione del trattamento dei bronzi, così come è stata studiata per esempio nel caso del laboratorio di restauro diretto da Camillo Paderni a Portici. Cfr. M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine della storia degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Roma, Artemide Edizioni, 1999; T. Caianiello, *Restauri di sculture antiche a Portici*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 6, 1998, pp. 54-69; E. Formigli - G. Lahusen - D. Ferro, *Note di storia del restauro archeologico: i restauri settecenteschi ai grandi bronzi di Ercolano*, in «Kermes», XVIII, 58, 2005, pp. 35-48.



va applicazioni di acquaforte con spugna o pennello, unite all'occorrenza all'azione meccanica di scalpelli e bisturi.

Maggior cautela suggeriva in questa operazione Francesco Carradori, nella sua *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, raccomandando di affrontare la pulitura in modo differenziato, dopo aver valutato lo stato di conservazione dell'opera:

«Trattandosi di dover restaurare un pezzo di Scultura antica, che sia coperta di tartaro, o altro sudiciume, e si trovi di alcuna delle sue parti, esaminata la quantità di sudiciume, prima di tutto si tenta di toglierlo con acqua pura, e con polvere di marmo, o rena fine, per mezzo di pennelli, capecchio e stecche di legno (...) Se così non si riesca, si ricorre alle acque forti più o meno potenti, e con scalpelli e altri piccoli ferri si vanno diligentemente scalzando le parti tartarose, dopo averle bagnate con tali acque. Indi si lava subito da per tutto con acqua pura; e con stecche di legno, polvere di marmo, e pomice ancora, si ripassa con diligenza su le parti medesime, per così renderle tutte ugualmente pulite»<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda la finitura nel laboratorio del Pio-Clementino l'uso di pietra pomice, rimedio consigliato con grande frequenza fin dalle fonti cinquecentesche, è attestato raramente, mentre più frequente sembra l'utilizzo dello smeriglio di marmo, acquistato in quantità dal museo «per servizio dei lustratori», servendosi di fornitori specializzati come per esempio Gioacchino Magnelli «Mercante di smeriglio»<sup>7</sup>. Frequente in Vaticano era anche l'impiego di polvere di marmo, mentre nel caso delle opere in porfido l'operazione veniva effettuata con «terra rossa fina d'Inghilterra che serviva per lustrare e schiarire». Al termine del lavoro, infine, ricorrente era l'uso della cera, ripassata con stracci per conferire ulteriore lucentezza alla superficie, e almeno in alcuni casi l'impiego del «mastice ad uso dei lustratori»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Firenze, Tip. della Società Letteraria, 1802, art. XI, p. XXVII.

<sup>7</sup> Non si può escludere, e andrebbe indagato più a fondo, che l'uso dello smeriglio nella lavorazione delle pietre preziose avesse influenzato il suo utilizzo sui marmi, in particolare su quelli colorati; ringrazio M.I. Catalano per questo utile suggerimento, sorto durante il dibattito del convegno. Per ulteriori considerazioni sulle tecniche utilizzate nel laboratorio del Museo Pio-Clementino, come su mercanti e fornitori specializzati cfr. C. Piva, *Restituire l'antichità*, cit., parte II, capp. 2-4.

<sup>8</sup> Cfr. Archivio di Stato di Roma, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, bb. 16-28. Per un'analisi di questi procedimenti nel Museo Pio-Clementino cfr. C. Piva, *Il restauro dei “Telamoni Egizi” nel Museo Pio-Clementino: la parcellizzazione di un mestiere*, in *Riconoscere un patrimonio*, cit., in corso di stampa; Eadem, *Restituire l'antichità*, cit., parte II, cap. 2.

È evidente come in Vaticano fosse stato messo a punto un procedimento che, se nell'effetto finale mirava essenzialmente ad una resa estetica della scultura, rappresentava al tempo stesso una variante, assai più raffinata e rispettosa, delle molteplici ricette per l'invecchiamento del marmo, diffuse e suggerite per esempio dal trattato di Orfeo Boselli.

Per simulare l'effetto del tempo Boselli usava la spremitura di «provatura fresca» in acqua, sporcata con calce e polvere di marmo, di tufo o di mattoni, da stendere più volte sul marmo moderno fino ad ottenere l'effetto desiderato. Nel caso in cui invece la scultura avesse «un colore bianco alquanto giallino, et sparso di alcune macchiette, e lineamenti oscuri» prescriveva di dare «sopra il marmo ristaurato, acqua con fuligine bollita, et dopo poco spatio si lava con Acqua chiara, et si lascia asciugare, se è simile al antico bene, se non si ritorna a lavare sino a che si vede simile, poi con un poco di tartaro si vanno imitando quelle macchiette, et linee fosche, tanto che simile divenga»<sup>9</sup>.

Nel trattato di Carradori invece si distinguevano chiaramente due momenti conclusivi dell'intervento di restauro: lo scultore pistoiese prima consigliava la stesura di «una patina con una tinta calda», composta di fuliggine bollita nell'urina ed eventualmente addizionata con qualche goccia di inchiostro, necessaria a «uniformare nel colore al marmo antico il moderno». Successivamente prescriveva il ritocco della scultura con uno stucco composto da gesso fine, terra d'ombra, bruciata o gialla, e terra nera, «non tanto per ristuccare la Statua in tutte quelle particelle nelle quali sianvi delle mancanze, o per corrosioni, o per colpi ricevuti, non suscettibili di Tassello, quanto ancora per coprire le fatte commessure più che sia possibile, e rendere tutto perfettamente pulito e uniforme»<sup>10</sup>.

Rilevare un riscontro materiale dei trattamenti settecenteschi, almeno sulle sculture del Vaticano, è purtroppo molto difficile, dal momento che le opere del Museo Pio-Clementino hanno subito molteplici puliture e patinature. In particolare negli anni venti dell'Ottocento fu avviata una massiccia campagna di «restauri di manutenzione» delle sculture, condotta da Giovanni Fulgoni e Pietro Meres, con l'obiettivo di «riassemblare» tutti i tasselli sconnessi, sostituire i perni non più efficaci e soprattutto compiere una diffusa patinatura. Un'operazione effettuata solo pochi anni dopo i restauri settecenteschi, ma resa necessaria dai diversi spostamenti che le statue avevano subito a cavallo tra i due secoli; un'operazione non a caso condotta in parallelo alla ridipintura

<sup>9</sup> O. Boselli, *Osservazioni della Scoltura antica. Opera di Orfeo Boselli Scultore romano divisa in cinque libri dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, edizione anastatica a cura di P. Dent Weil, Firenze, S.P.E.S., 1978, cap. XVIII. Sul metodo di Boselli cfr. P. Dent Weil, *Contributions toward a History of Sculpture Techniques: I. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique*, in «Studies in Conservation», XII, 3, 1967, pp.81-101; M.C. Fortunati, *Il trattato "Osservazioni della Scoltura Antica" di Orfeo Boselli (1657 - 1661): per una rilettura*, in «Storia dell'arte», 100, 2000, pp. 69-101.

<sup>10</sup> F. Carradori, *Istruzione*, cit., pp. 24-30.

dei parati murari ad opera di «pittori pietristi», che in alcuni casi coprono le decorazioni originarie del museo con scialbature «color cinerino»<sup>11</sup>.

Se inserita nel contesto del dibattito teorico coevo, l'attenzione riservata alla finitura superficiale delle sculture nel laboratorio di restauro del Pio-Clementino si arricchisce di significato. La pulitura e la lustratura delle sculture richiama infatti l'attenzione degli antiquari e dei collezionisti: alle prese con la resa estetica delle sculture, essi giunsero a riconsiderare le tecniche antiche testimoniate dalle fonti classiche.

Non può essere casuale che i passi della *Naturalis Historia* di Plinio riguardo l'*atramentum* e la *circumlitio*, insieme a quello di Vitruvio sulla *gànosis* greca, fossero oggetto di dibattito proprio in questi anni<sup>12</sup>. L'importanza della finitura superficiale delle sculture e la necessità da parte dei restauratori di rispettarne l'antica consistenza si incrociavano con le prime discussioni sulla colorazione dei marmi antichi.

Winckelmann, come è noto, resisteva all'ipotesi che le sculture classiche fossero in origine dipinte e interpretava il celebre passo di Plinio sulla collaborazione tra Nicia e Prassitele come l'abitudine da parte del pittore di ritoccare i modelli dello scultore.

«Il lustro alle statue si dà a forza di braccia da operai, – ribadiva lo studioso tedesco – che non hanno alcuna intelligenza dell'arte; e generalmente quando lo scultore ha terminato il suo lavoro secondo il modello, e levata la mano dall'opera, più non si può migliorare (...) Prende anche un più grand'abbaglio Arduino immaginandosi che Nicia desse alle statue di Prassitele una leggerissima tinta, da cui acquistassero un più vivo lustro.»<sup>13</sup>

Sul problema filologico intervenne nel 1784 Ennio Quirino Visconti, contestando la posizione di Winckelmann e sostenendo invece che la *circumlitio* dovesse «intendersi d'una tinta e d'una vernice»<sup>14</sup>. Nel dibattito entrarono anche il Conte de Caylus e

<sup>11</sup> Cfr. Archivio Storico dei Musei Vaticani, b. 3. Su questo argomento rimando ad un contributo specifico in programma a breve.

<sup>12</sup> Cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 97; XXXV, 133. Vitruvio, *De Architectura*, VII, IX, 3. Un'edizione critica delle principali fonti antiche sul tema della policromia delle sculture antiche è in O. Primavesi, *Plastica policroma nella letteratura antica? Proposte di nuova lettura*, in *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, a cura di P. Liverani, Roma, De Luca, 2004, pp. 290-314.

<sup>13</sup> J.J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea*, Roma, Stamperia Pagliarini, 1783-84, t. II, lib. IX, cap. III, § 23, dove precisava: «io credo che la voce *circumlitio* significhi quel riandarvi sopra con lo stecco, e perfezionarlo. *Linére* di fatti chiamasi quell'aggiungere o raschiare la creta che si fa nel ritoccare un modello».

<sup>14</sup> E.Q. Visconti, *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Giambattista Visconti e da Ennio Quirino Visconti*, Roma, Ludovico Mirri, 1782-1807, vol. II (1784), tav. XXXVIII, nota 3, dove precisa: «L'opinione di Winckelmann (*Storia delle arti*, lib. IX, cap. III) che intende in quel luogo un semplice ritocco de' modelli, non sembra potersi sostenere».

Octavien de Guasco, ma fu quello straordinario intellettuale che era Quatremère de Quincy solo nel 1815, con *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculturn antique considérée sous un nouveau point de vu* a confrontare tutte le fonti letterarie sulla coloritura policroma delle sculture ed inaugurare una nuova stagione critica<sup>15</sup>.

Parallelamente all'analisi delle fonti letterarie, con il procedere degli scavi e delle conoscenze sulle statuaria classica maturava una particolare sensibilità per i trattamenti superficiali antichi ancora visibili. In proposito Winckelmann osservava come nell'antichità

«Quando la statua era terminata, o le si dava il pulimento e 'l lustro, prima colla pomice, indi col piombo e col tripoli, ovvero lo scultore vi ripassava lo scarpello. Questo faceasi probabilmente, (...) per meglio imitare la verità delle carni e del panno, e perché si era osservato che le più finite e delicate parti, quando sono soverchiamente lustrate, riflettono sì vivamente la luce che veder non si può il minuto lavoro, né conoscere la diligenza dell'artista.

Aggiungasi che, siccome chi lustra le statue non è mai lo scultore medesimo, facilmente dallo strofinamento ne sono corrosi e cancellati i più fini e forse più significanti tratti; e perciò alcuni antichi maestri ebbero la pazienza di ripassare l'intera statua, e tutta nuovamente ritoccarla collo scalpello, dopo che aveva avuta la prima mano di pulimento»<sup>16</sup>.

Esempio di eccellente finitura per Winckelmann era rappresentato dal Laocoonte:

«La pelle di questa statua, in confronto di quelle che sono lustrate e lisce, sembra alquanto ruvida; ma può assomigliarsi ad un morbido velluto in paragone d'un lucido raso; o per valermi d'un esempio più acconcio, può paragonarsi alla pelle degli antichi Greci, allorché, non l'aveano lisciata ancora e ammorbida pel continuo uso de' bagni e delle strigili introdotto dalla mollezza dei Romani: sulle carni loro sorgeva, a così dire, una sana traspirazione, simile alla prima lanugine che veste un mento giovanile»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. A.C.P. de Caylus, *Recueil d'Antiquités*, VI, 1764, pp. 359-361; Idem, *Sur un moyen d'incorporer la couleur dans le marbre*, in «Histoire de l'Académie Royal des Inscriptions et Belles Lettres avec Memoire», XXIX, 1764, pp. 166 e ss; O. de Guasco, *De l'usage de statues chez les anciens. Essay historique*, Bruxelles, Chez J. H. De Bourbers, 1768, pp. 128-131, 147-152. Per il dibattito intorno a Quatremère cfr. A. Sarchi, *Quatremère de Quincy e Octavien Guasco: abbozzo per una genesi dello Jupiter Olympien*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 64, 1998, pp. 79-88; *I colori del bianco* cit., in particolare A. Prater, *Il dibattito sul colore. La riscoperta della policromia nell'architettura e nella plastica nel XVIII e nel XIX secolo*, pp. 341-356.

<sup>16</sup> J.J. Winckelmann, *Storia delle arti*, cit., t. II, lib. VII, cap. I, § 12, p. 9.

<sup>17</sup> Ivi, § 13, p. 10.

La stessa sensibilità esprimeva Ennio Quirino Visconti quando sul Laocoonte scriveva:

«Finalmente non è da trascurarsi l'osservazione che questo gruppo non ha mai avuto quel polimento che suol darsi colla pomice alle opere terminate per renderle lucide, e che soglion avere le altre più insigni sculture antiche. Se le figure così lasciate non appagano tanto l'occhio col loro splendore, prendono migliori effetti di chiaroscuro, ed imitano il vero più fedelmente»<sup>18</sup>.

Una particolare attenzione all'equilibrio della lustratura torna nelle preziose note che Carlo Fea appose all'edizione italiana di Winckelmann, dove ricordava la difficoltà di interpretare correttamente i passi di Plinio e Vitruvio:

«Al dire Vitruvio (...) si strofinavano le statue con cera consistente, ossia di candela, e con netti pannilini. Non dice però se questo si usasse per le statue nuove a dar loro il lustro; o se per pulire le vecchie, e per ricoprirvi qualche difetto; come si usa da qualche moderno artista nei lavori di marmo, e di altre pietre generalmente»<sup>19</sup>.

Del resto già Francesco Algarotti, non a caso citato da Fea, si era espresso polemicamente in merito alla pulitura delle statue di Versailles: «Si dolgono in Francia che ripulendosi, starei per dire con poca pulitezza, le statue di Puget, e di Girardon, che sono ne' giardini di Versaglia, ne viene raschiato via l'epidermio, e quel fior di carne, onde pare si rammollisca il marmo». L'obiezione metodologica era in questo caso estesa anche al restauro dei quadri di Tintoretto e Tiziano, lamentando che:

«ne levino vie le unioni, i velamenti, quella patina tanto preziosa, che lega insensibilmente le tinte, le rende più soavi e più morbide, e che solamente può dare alle pitture quel venerabile vecchio del tempo, e vi lavorava su con pennelli finissimi, e con incredibile lentezza, siccome egli apparve allo Spettatore in quella sua visione pittoresca»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> E.Q. Visconti, *Il Museo Pio-Clementino*, cit., vol. II (1784), tav. XXXIX, pp. 73-79. Su questo cfr. P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 3-73; O. Rossi Pinelli, *Osservare, confrontare, dubitare: Ennio Quirino Visconti e i fondamenti della storia dell'arte*, in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di A. Campitelli (Roma, Villa Poniatowski, 5 dicembre 2003 - 21 marzo 2004), Milano, Skira, 2003, pp. 123-130; (p. 124); Eadem, *Per una «storia dell'arte parlante»: dal museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-1791) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004, pp. 5-23.

<sup>19</sup> C. Fea in J.J. Winckelmann, *Storia delle arti*, cit., vol. II, cap. I, § 13, p. 10, nota a.

<sup>20</sup> F. Algarotti, *Lettere sopra la pittura*, in *Opere*, Livorno, Marco Coltellini, 1764-1765, t. VI, let. I, p. 7.

A raccogliere questa sensibilità per la finitura delle sculture sul fronte dei restauratori fu non a caso Bartolomeo Cavaceppi. Solo un anno dopo aver pubblicato *Dell'arte di ben restaurare le antiche statue*, nel 1769 diede alle stampe un breve testo *Degli inganni che si usano nel commercio delle antiche statue*, sintetico compendio di indicazioni per smascherare i falsi a fronte della «comune incapacità di distinguer l'antico da ciò che è fatto sul gusto antico»<sup>21</sup>. Tra una serie di accorgimenti pratici, che educavano ad osservare alcuni dettagli esecutivi come l'uso del trapano ai lati della bocca o la maniera di realizzare le pupille, Cavaceppi ricordava quanto fosse importante imparare a valutare la finitura superficiale del marmo. Il restauratore metteva in guardia il lettore da quelle sculture ritoccate o rilavorate, ossia quelle «che da' Professori son dette col nome d'imbianchite», quelle su cui si è voluto «sbaffare con la raspa» la superficie corrosa dal tempo e poi la si è resa «lustra colla ruota»<sup>22</sup>. Secondo Cavaceppi era sufficiente osservare con attenzione il colore e l'aspetto della superficie del marmo perché, essendo l'effetto del tempo inimitabile, le opere antiche si distinguevano in quanto

«la loro bianchezza (ed ecco il discernimento) sarà quella dell'avorio, vale a dire, ingiallita, ed il loro lustro sarà infetto, se attentamente si miri, da una specie di tartaro, che più propriamente può chiamarsi col nome di corrosione continua ed insensibile nella superficie. (...) Non potendo l'arte per quanto si sforzi, fare alla superficie di un marmo la stessa ingiuria che vi fa il tempo»<sup>23</sup>.

Cavaceppi tornava sul concetto nel terzo volume della sua *Raccolta* fornendo più precise indicazioni, destinate in questo caso ai restauratori, ai quali raccomandava di astenersi da puliture invasive:

«Allor che dunque si trova alcuna Statua, o Busto antico, io raccomando, che sebben fosse per l'ingiuria del tempo corrosa, niuno abbia la temerità di ripulirlo o con Rota o con Pomice. Sembra agl'inesperti che ciò sia nulla, valutando l'opera di scultura come un lavoro fatto al Torno, al quale ogni rozzo uomo, anzi ogni donna può dar ben l'ultimo pulimento; ma chi ha fior di senno, e qualche tintura delle belle Arti, di leggieri comprende, che un tale sciocco pulimento leva all'opera l'ultima, e più pre-

<sup>21</sup> B. Cavaceppi, *Degli inganni che si usano nel commercio delle antiche statue*, in *Raccolta d'antiche statue, busti e bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, Roma, Stamp. Pagliarini - Salomoni, 1768-1772, vol. II, senza numerazione di pagine.

<sup>22</sup> Le sculture così rilavorate a suo avviso valevano ancora meno delle moderne, poiché «niun tratto più vi rimane dell'abilità dell'antico Scultore»; ivi, p. 9.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 10, 13.

gievole eleganza del perito Artefice, la quale traluce ancora nell’opera benché guasta in parte, e corrosa»<sup>24</sup>.

Come è noto Cavaceppi nella pratica si comportò in modo molto diverso: il restauratore romano dichiarava frequentemente di aver pulito le sculture con acqua-forte e ferri, mentre per la finitura superficiale utilizzava una formula ambigua, ma interessante, quando affermava di aver «dato l’antico»<sup>25</sup>.

Nonostante ciò è importante sottolineare come l’attenzione sullo «sciocco pulimento» e sull’effetto del tempo renda i termini di valutazione del problema non lontani dal dibattito coevo sul restauro delle pitture.

Considerazioni analoghe suggerisce la rilevanza che l’*Encyclopédie* attribuiva alla figura del «polisseur», nell’ambito della voce «sculpture en marbre», dove si raccomandava: «il doit avoir attention à la conduite de ces sortes d’ouvriers, qui n’étant que des gens de métier & de peine, sont peu susceptibles des conséquences d’user & ôter les touches & les finesses que le sculpteur a ingénieusement semées dans tout son ouvrage»<sup>26</sup>.

Il problema della finitura delle sculture era d’altra parte ricorrente nel testo enciclopedico dove, alla voce «poliment des statues», Chevalier de Jaucourt ricordava, citando Plinio, la tecnica antica che prevedeva di finire le sculture in marmo con la cera, ma precisava che

«Il est vrai que nous ne voyons dans les statues antiques qui subsistent, aucune trace de cette espece de poliment; mais cela ne doit point surprendre; le temps l’a dû effacer; la croute étoit trop mince pour être de durée. Le poliment des anciens paroît préférable à celui dont nous nous servons; car il étoit exempt de frottement dans l’opération, & different en cela de celui de la pierre-ponce que nous pratiquons, qui doit nécessairement émousser certaines petites arêtes, dont la vivacité ne contribue pas peu à rendre un travail ferme & spirituel»<sup>27</sup>

<sup>24</sup> B. Cavaceppi, *Agli amatori dell’antica scultura*, in *Raccolta d’antiche statue*, cit., vol. III, p. 3.

<sup>25</sup> La definizione è tratta dalle relazioni presentate nel 1754; per il Museo Capitolino cfr. M.G. Barberini, *Clemente Bianchi e Bartolomeo Cavaceppi 1750-1754; restauri conservativi ad alcune statue del Museo Capitolino*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., VIII, 1994, pp. 95-121. Cavaceppi potrebbe aver ripreso la tecnica di Pietro Bracci che nel suo diario tra i conti di spesa dei restauri riportava: «Per l’antico dato con colori ad oglio cotto»; cfr. C. Gradara, *Pietro Bracci scultore romano 1700-1773*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1920, *passim*.

<sup>26</sup> *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel, Chez Samuel Faulche & Compagnie Libraires & Imprimeurs, 1751-1780, vol. XIV (1765), p. 842 dove prosegue: «Ce poli est arbitraire & au choix de l’artiste, n’y ayant pour cela aucune regle établie qui puisse le diriger ou le contraindre».

<sup>27</sup> Ivi, vol. XII (1765), p. 914, ad vocem *Poliment*: «l’art de polir, consiste à donner aux choses un vernis ou

Si ponevano dunque in opposizione le antiche tecniche di finitura del marmo, per via di mettere, con quelle contemporanee, per via di levare, raccogliendo i termini del dibattito sulla pulitura e lustratura delle sculture da parte dei restauratori alla fine del Settecento.

Per necessità di sintesi sono costretta a tralasciare i dettagli che riguardano la finitura delle sculture di Canova, un artista che come ha da tempo dimostrato Hugh Honour, molto doveva del suo procedimento operativo ai restauratori romani. Basti ricordare la particolare attenzione che Canova prestava alla professionalità dei lustratori con cui collaborava e soprattutto l'acceso dibattito nato intorno alla finitura dei suoi marmi quando egli era ancora in vita, rinnovato successivamente dai suoi biografi. Un dibattito che ripropone materiali, lessico storico e questioni critiche decisamente affini a quanto è stato fin qui considerato<sup>28</sup>.

Per concludere questo breve percorso, sembra particolarmente significativa un'ultima testimonianza, tratta dall'epistolario di Charles Townley, reso noto recentemente da Ian Jenkins<sup>29</sup>. Il 23 luglio 1791 James Clark proponeva a Townley una statua di *Venere* all'epoca conservata a Napoli e fatta restaurare da Carlo Albacini<sup>30</sup>. Per garantire la qualità della scultura il pittore intermediario affermava di aver interpellato Angelica Kauffmann, il consigliere Reiffenstein, il cavalier Domenico Venuti, Wilhelm Tischbein e entrambi i fratelli Hackert, Philipp e Georg, insieme ad «some other Connoisseurs». Gli interpellati si erano detti tutti favorevoli all'affare «for the beauty and elegance of its Proportions, the gracefulness of the Attitude, the purity of the Stile in which it is executed, its high State of Preservations»<sup>31</sup>. Dopo tre mesi

un lustre, particulièrement aux pierres précieuses, au marbre, aux glaces, aux miroirs, ou à quelque chose de semblable». La voce è poi articolata in sottovoci e riporta: «Polir, en terme de Lapidaire, c'est l'action de donner le brillant & l'éclat à une pierre en la frottant sur une roue plus ou moins dure, selon la qualité de la pierre, la quelle roue est humectée de tems en tems d'eau & de tripoli.» (p. 915).

<sup>28</sup> Cfr. H. Honour, *Canova's Studio Practice-I: The Early Years*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 828, 1972, pp. 146-159; Idem, *Canova's Studio Practice-II: 1792-1822*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 829, 1972, pp. 214-229; M. Cordaro, *Patina e pulitura delle statue del Canova*, in *Antonio Canova*, atti del convegno di studi (Venezia, 7-9 ottobre 1992), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, pp. 87-89.

<sup>29</sup> Cfr. I. Jenkins, *Neue Dokumente zur Entdeckung und Restaurierung der Venus Hope und anderer Venus Statuen*, in «Wiedererstandene Antike»: *Ergänzung antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, München, Biering & Brinkmann, 2003, app. I-II, pp. 186-192.

<sup>30</sup> La scultura, già in collezione Hope, oggi si trova al Museo Nazionale di Atene, donata nel 1920 da Michael Embeirikos, che l'aveva acquistata in asta nel 1917; cfr. G.B. Waywell, *Catalogue of the Ancient Sculptures formerly in the Hope Collection, London and Deepdene*, Berlin, Mann, 1986, p. 76, n. 11, tav. 11.

<sup>31</sup> Particolarmente interessanti sono i termini dei giudizi espressi da James Clark, dove lo stato di conservazione entra pienamente tra le valutazioni dei connoisseurs e le preoccupazioni dei collezionisti; cfr. I. Jenkins, *Neue Dokumente*, cit., p. 186.



Clark scriveva nuovamente a Townley che gli aveva posto alcune questioni sullo stato di conservazione dell'opera: qui l'intermediario riferiva di aver consultato come esperto Angelo Brunelli, tra i migliori restauratori di antichità alla corte dei Borbone e rivale di Carlo Albacini<sup>32</sup>. Alla domanda di Townley «Whether the Tint of the Marble is pleasing?», Clark affermava che Brunelli aveva garantito: «la patina è ottima». Tranquillizzando l'interlocutore sulla limitatezza delle integrazioni di restauro, precisava che i capelli e l'acconciatura erano originali, mentre naso e testa integrati da Albacini erano in un unico pezzo antico di grande qualità. Di fronte alla questione posta da Townley «What condition the surface of the Body and the Drapery is in, Whether quite fresh colla sua Pelle, or lograto but vergine; or whether it has been cleaned with a Tool or with a Pumice-Stone to make it white & even?», Clark riferiva ancora il parere di Brunelli, certo che la statua non fosse stata trattata con pomice e che si conservasse «colla sua pelle»<sup>33</sup>.

In un contesto in cui la valutazione di una scultura antica considerava con attenzione e sospetto l'estensione e qualità delle integrazioni di restauro, un riguardo particolare era dunque riservato al rispetto della finitura superficiale del marmo. Non può sfuggire inoltre come, in uno scambio epistolare in inglese, le definizioni di «patina» e «pelle» compaiano non tradotte, testimonianza chiara di quanto su questo tema da contesti geografici diversi si facesse riferimento ad una sensibilità radicata nell'ambiente culturale italiano.

La pelle, quel «certo colore che dà il tempo alle pitture», che nell'opinione di Baldinucci poteva favorirle gli effetti naturalistici<sup>34</sup>, era almeno in questo scorcio di Settecento un importante elemento di valutazione anche per restauratori e collezionisti di sculture. Questa sensibilità al trattamento superficiale non può che confermare un approccio sempre più ricco all'arte antica, che, superati ormai la curiosità antiquaria e il puro interesse iconografico, si avviava ad una valutazione assai più articolata di tutte le componenti, materiali e stilistiche, dell'opera.

<sup>32</sup> «Brunelli is the declared Rival not to say Enemy of Signr. Albacini tho other Sculptor who restored this Venus and who is the Restorer of his Sicilian Majesty's Antiques at Rome»; ivi, p. 188.

<sup>33</sup> Ivi, p. 189. Nella conclusione Clark ribadiva di aver interpellato il precedente proprietario della statua: «He assured me, da vero galant'Uomo that when he had it in its mutilated state, that is, excepting only some few spots that were lograted with Tartar upon the Drapery and one or two other small parts of the naked: And, therefore he said, that it would have betrayed the most egregious and capricious Folly to have touched it with a Tool or Pomice when there was no necessity for so doing»; cfr. ivi, p. 191.

<sup>34</sup> Cfr. F. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze, Per Santi Franchi, 1681 [ed. cons. *Opere*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1809], ad vocem *Patena*, vol. II, p. 40 e *Pelle*, vol. II, pp. 42-43.



## Valerio Villareale, scultore e conoscitore, tra cultura antiquaria e restauro

di Vito Chiaramonte

L'attività di Valerio Villareale, e il suo profilo culturale, sono stati oggetto di studio e di divulgazione fin dagli anni trenta dell'Ottocento<sup>1</sup>, quando Villareale era pienamente operativo come scultore, docente dell'Università di Palermo<sup>2</sup>, e membro prestigioso della Commissione di Antichità e Belle Arti<sup>3</sup>. Le notizie in nostro possesso su di lui, sulla sua attività di scultore, dipendono in buona sostanza dalla fortuna critica che ha caratterizzato la vicenda storiografica di un autore noto quasi esclusivamente per i suoi trascorsi nella scia della cultura neoclassica di matrice canoviana<sup>4</sup>. Sembra, anzi, che il rapporto con l'artista di Possagno, indicato come alunnato nelle *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti* di Guattani, nonché documentato<sup>5</sup>, sia stato

<sup>1</sup> L. Costanzo, *Valerio Villareale*, in «Passatempo per le dame», 1838, p. 15. Per l'esautiva ricognizione della letteratura ottocentesca, spesso dedicata a singoli aspetti della produzione scultorea del Villareale, rinvio al fondamentale lavoro di D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, Palermo, AFRAS, 1976, pp. 49-50, e alle relative schede. Per contributi più recenti sul Villareale si rinvia a: I. Bruno, *Valerio Villareale, un Canova meridionale*, supplemento al n. 1, a. XII, di «Kalós», Gennaio-Marzo 2000; Idem, *Presenze siciliane a Palazzo Farnese nel Settecento*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, Caserta, Edizioni Saccone, 2005, pp. 255-263.

<sup>2</sup> F. Meli, *La Regia accademia di belle arti di Palermo*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 26-27. Su aspetti specifici del sistema di formazione artistica a Palermo negli anni in cui il Villareale detiene l'insegnamento di scultura si veda F. Pipitone, *La graduale trasformazione dalla bottega artigiana all'Accademia nella prima metà dell'Ottocento in Sicilia*, in *La formazione professionale dell'artista. Neoclassicismo e aspetti accademici*, a cura di D. Malignaggi, Palermo, Università degli Studi di Palermo - Dipartimento di Studi Storici e Storico-artistici, 2002, pp. 29-105. In ultimo sull'argomento V. Chiaramonte, *Formazione artistica e attività di tutela: il ruolo della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, relazione al convegno "Storia dell'arte e storia della conservazione in Italia" (Palermo, 15 giugno 2007), a cura di M. Guttilla, in corso di stampa.

<sup>3</sup> Sulla Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia si veda, in ultimo, V. Chiaramonte, *Precisazioni sull'istituzione e sulle attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia dal 1827 al 1847*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio artistico in Italia meridionale*, atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina, Congedo, in corso di stampa.

<sup>4</sup> Vedi l'utile saggio di I. Bruno, *Valerio Villareale*, cit.

<sup>5</sup> Si tratta di alcune lettere (Bassano del Grappa, Museo Civico, Manoscritti Canoviani, X, 1065, 5249-5250-5251) scritte tra il 1801 e il 1811, in cui è testimoniato l'acquisto da parte di Canova dal Villareale di alcuni pezzi di marmo. La notizia è stata resa nota in G. Davì, *Il Neoclassicismo a Palermo*, in *Antonio Canova e le Stele Mellerio. Il Neoclassicismo a Palermo*, Palermo, Nuova graphicadue, 1992, pp. 53-61. Vedi anche I. Bruno, *Presenze siciliane*, cit., p. 260.

usato come luogo comune per esaltare le doti di un artista<sup>6</sup> il quale, tuttavia, a confronto con Canova, dimostra «abilità di mestiere e compiuta osservanza ai canoni di armonia, di serenità, di nobiltà enunciati da Winckelmann, ma non sempre quella capacità di sublimazione cui approda il maestro di Possagno»<sup>7</sup>. Succede così, a bene vedere, che l'antica affermazione del Di Marzo su Villareale in *Delle Belle Arti in Sicilia* («non può considerarsi pari al Canova per esattezza squisita nell'eseguire, lo vince talvolta per slancio di immaginazione ed ardire di lavoro») sia divenuto, in modo talvolta dichiarato, talvolta in modo contenuto, quasi un *topos* critico-letterario<sup>8</sup>.

Diverso ordine di considerazioni, invece, deve farsi a proposito dell'attività di Villareale come conoscitore-archeologo e come restauratore. Sono ambiti che hanno suscitato giudizi contrastanti, perché al riconoscimento dei meriti in ambito archeologico si è affiancata la condanna, tuttavia pronunciata in toni paternalistici, degli interventi di ampia integrazione sui reperti poi musealizzati. L'interesse riscosso dal Villareale, infatti, se si eccettuano le fonti documentarie<sup>9</sup>, le ricerche svolte dal Pace<sup>10</sup> e dal Gabrici<sup>11</sup>, il breve catalogo di restauri pubblicato da Malignaggi e Favatella<sup>12</sup>, non ha previsto un ragionamento organico sulla sua attività di restauratore e di archeologo, né, tanto meno, in relazione alla sua produzione di scultore.

Più recentemente F. P. Campione ha sottolineato che l'impegno teorico di Valerio Villareale, con la sua «preparazione teorica, evidentemente enciclopedica non meno che dilettantesca», nel momento dell'istituzione della cattedra di Teorie filosofiche

<sup>6</sup> In un documento del 1839 che la Luogotenenza Generale di Sicilia spedisce agli organi di governo a Napoli si parla del Villareale dicendolo «*alunno del famoso Canova ben conosciuto non che in Sicilia ma in Napoli pe' suoi eccellenti bassi rilievi in Caserta, e per altre opere di grido*» (Archivio di Stato di Palermo, Ministero Affari di Sicilia, vol. 640, d'ora in poi ASPa, MAS, vol. 640). Una analisi del documento nel quadro dei problemi legati alla formazione artistica palermitana negli anni quaranta dell'Ottocento in V. Chiamonte, *Formazione artistica*, cit.

<sup>7</sup> E. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1981, p. 173.

<sup>8</sup> Sul senso dell'affermazione del Di Marzo vedi L. Russo, *Estetica e critica d'arte nell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo e la critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Bagheria, Aiello & Provenzano, 2004, p. 138.

<sup>9</sup> Una completa ricognizione delle fonti sulla ricerca archeologica in Sicilia nel XIX secolo in P. Burgarella, *Documenti per la storia della ricerca archeologica in Sicilia esistenti nell'Archivio di Stato di Palermo*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXVII, 1, 1971, pp. 55-79.

<sup>10</sup> B. Pace, *Studi e ricerche archeologiche in Sicilia*, in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», s. V, 26, 1917, pp. 253-272.

<sup>11</sup> E. Gabrici, *Scavi di V. Villareale*, in *Miscellanea di studi italiani e siciliani in onore di Paolo Orsi*, Catania, V. Giannotta, 1921, pp. 119-126.

<sup>12</sup> D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., pp. 45-47.

dell'arte, ha svolto un ruolo determinante nella nascita dell'estetica in Sicilia<sup>13</sup>. Anche se sulla reale consistenza teorica di Villareale non abbiamo prove concrete e, in effetti, a giudicare dal percorso biografico e formativo dello scultore, sembra che la sua riflessione teorica possa essere stata improntata soprattutto nel fornire agli studenti elementi di riflessione legati alla produzione artistica e alla realizzazione dei restauri, pure è possibile, come si vedrà, che sia l'ambito del restauro a muovere una serie di sollecitazioni che consentiranno al Villareale l'acquisizione di posizioni teoriche propriamente dette. Si può dunque ipotizzare che la nascita dell'estetica in Sicilia, per quel che riguarda il contributo di Valerio Villareale, non passi solo attraverso la ricerca archeologica, ma anche attraverso il tema generale del rapporto fra antichi e moderni che si esplicita in forma compiuta nella realizzazione dei restauri archeologici da lui curati, e nelle conseguenti proposte di musealizzazione.

In nessun caso, comunque, si è proceduto partendo proprio dall'impegno come conoscitore e restauratore, cercando di cogliere le relazioni strutturali (o occasionali, semplicemente) che questi ambiti instaurano con la produzione artistica e la cultura figurativa. Come si vedrà, scegliendo questo percorso, si mette in evidenza che il rapporto che Villareale intrattenne con l'immaginario canoviano non fu esclusivo, e la conoscenza dell'officina neoclassica romana dei primi anni del XIX secolo ha contribuito a fare del Villareale uno scultore, un restauratore, un conoscitore dalla cultura articolata. In questo senso al linguaggio assoluto ed esclusivo di Canova si oppone il plurilinguismo di un artista che rivela, con una tendenza al citazionismo quasi da post-modernità<sup>14</sup>, quanto numerose siano le sue possibili fonti e come la sua produzione si possa leggere in una rete di relazioni in cui inizia a farsi visibile, proprio nelle imprese di restauro di maggior respiro in cui è implicita una riflessione sul mondo classico, e cioè nella costruzione del rudere del cosiddetto tempio di Castore e Polluce di Agrigento e nelle integrazioni alle statue oggi conservate nel Museo archeologico di Palermo, il contributo delle poetiche preromantiche, e del pieno Romanticismo.

Un caso esemplare della tipologia di intervento del Villareale su un reperto antico è rappresentato dallo *Zeus in trono* proveniente da Solunto, oggi conservato nel Museo archeologico "A. Salinas" di Palermo<sup>15</sup> (Fig. 1). Si tratta di una statua in calca-

<sup>13</sup> FP. Campione, *La nascita dell'estetica in Sicilia*, Palermo, Aesthetica, 2006 (il testo è consultabile on-line nel sito web della casa editrice).

<sup>14</sup> «Non operare alcuna distinzione tra il Neoclassicismo della fine del diciottesimo secolo e quello che si potrebbe chiamare il classicismo post-neoclassico del diciannovesimo significa fraintenderli entrambi (...). La relazione tra questi due fenomeni appare curiosamente analoga a quella che intercorre in architettura tra l'International Modern style e il classicismo post-moderno degli ultimi anni». Cito dalla *Premessa alla nuova edizione* di H. Honour, *Neoclassicismo* (1968), Torino, Einaudi, 1993, p. IX.

<sup>15</sup> La bibliografia sullo *Zeus in trono* è riportata in *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in*

renite, parzialmente ricoperta da uno strato di stucco o gesso, le cui condizioni originarie sono ipotizzabili sulla base dell'identificazione delle ampie integrazioni volute e realizzate dallo scultore<sup>16</sup>. E su queste, appunto, è il caso di soffermarsi. Ad una attenta osservazione risultano evidenti le superfici in stucco che, probabilmente, sono da intendere come il segnale di integrazioni più profonde, se non a tutto tondo. Le superfici differenti dall'originale possono essere individuate dalle differenze cromatiche e dalla maniera diversificata in cui lo sporco si è distribuito. Le condizioni non ottimali della statua non consentono di essere più precisi. E tuttavia deve essere sottolineato che entrambe le braccia presentano un'incoerenza evidente fra braccio e mano. Le mani stesse, infatti, potrebbero essere pezzi provenienti da un'altra statua. Inoltre alcuni brani del panneggio sottostante al braccio destro sono chiare integrazioni, e così, probabilmente, tutta la superficie del panneggio che lega il ginocchio più alto alla gamba opposta. Tutta questa sezione della statua, così morbidamente modulata, come si vede dal confronto con le pieghe più incisive modellate sul torace, è arbitraria.

Bisogna allora chiedersi quale esigenza possa avere giustificato un tale intervento, o, in altri termini, se l'arbitrarietà delle integrazioni sia soltanto apparente, e se dietro la scelta di integrare ci siano motivazioni che ci sfuggono.

Certamente la necessità di confrontarsi con uno straordinario reperto avrà fatto sentire il proprio peso nelle decisioni di Villareale, e tuttavia a me sembra che abbia avuto un ruolo decisivo la scelta di far riferimento all'iconografia del celebre *Zeus e Tèti* di Ingres ora ad Aix-en-Provence (Musée Granet, inv. 831.I.I), firmato e datato "INGRES/ROME 1811", dipinto a Roma nel 1810-11 come *envoi* dell'ultimo anno di pensionato a Roma dell'artista<sup>17</sup>.

Sono anni in cui Villareale risiede a Roma e, a prova del legame fra le due opere, le considerazioni che Vigne fa a proposito delle fonti di Ingres possono ben accordarsi anche al restauro dello Zeus di Solunto<sup>18</sup>. In questo il riferimento comune al

*Sicilia. Parte I (1827-35)*, a cura di G. Lo Iacono - C. Marconi, Palermo, Regione Sicilia - Assessorato per i beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, 1997, p. 152. I reperti provenienti da Solunto che comprendevano i frammenti della statua furono acquisiti dal Museo dell'Università nel 1826. La didascalia del Museo "A. Salinas" riferisce che gli scavi furono effettuati intorno al 1830 e che il restauro fu eseguito da Valerio Villareale.

<sup>16</sup> J. Bovio Marconi, *Museo nazionale archeologico di Palermo*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato - Libreria dello Stato, 1969, p. 8, e ancora D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., p. 46.

<sup>17</sup> Sull'opera rimando alla scheda di M. Korchane in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 7 marzo - 29 giugno 2003) a cura di O. Bonfait, Milano, Electa, 2003, pp. 490-491, con relativa bibliografia. Nel medesimo volume si veda il saggio di U. Fleckner, *Jean-Auguste-Dominique Ingres: gli anni di apprendistato a Roma*, pp. 153-156.

<sup>18</sup> G. Vigne, *Dessins d'Ingres. Catalogne raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Paris, Gallimard, 1995, n. 24-25 e 3850, citato in M. Korchane, in *Maestà di Roma*, cit., p. 491, n. 7.

cosiddetto *Giove tonante* dell'Antiquarium della Villa dei Quintili sembra essere determinante.

Il confronto del restauro di Villareale sullo *Zeus* di Solunto con il quadro di Ingres può rivelarsi una traccia utile per considerare il valore e il significato delle integrazioni. Tra l'altro, quasi come se Villareale volesse lasciarci una traccia concreta e incontrovertibile del riferimento al quadro di Ingres, la statua di Palermo mostra in controparte rispetto a quella il braccio alzato e il piede in primo piano. Altro elemento interessante da notare nello *Zeus* di Solunto è l'assenza dell'integrazione del piede, che nel quadro di Ingres è oscurato dalla figura di Teti. Se queste coincidenze sono da intendere come fatti casuali, resta tuttavia da tenere nella giusta considerazione che l'attenzione che Villareale riserva a Ingres, secondo questa ipotesi, può rivelarsi il segnale di una cultura cui l'artista palermitano partecipa nei tempi e nei modi che la ricerca più recente ha opportunamente evidenziato.

Sappiamo, infatti, che nel 1799, durante la rivoluzione napoletana, i francesi decidono di trasferire alcune sculture e che, su segnalazione del Valadier, i gessi vengono eseguiti da Valerio Villareale<sup>19</sup>, e che qualche anno dopo, nel 1808, Wicar tenta di sostituire alla nomina all'Accademia di Napoli Schweickle con Valerio Villareale che, nel frattempo, si trova a Roma<sup>20</sup>.

Inoltre, come ha osservato D. Malignaggi,

«il pensionato borbonico nel decennio francese ricevette degli incrementi, ma già nel 1803 era stata una istituzione romana di un certo rilievo, tanto che è stata ricordata una visita del Canova, che aveva espresso approvazione anche per l'allievo scultore Valerio Villareale e per il pittore Pietro Saia. Villareale, che era stato inviato a Roma nel precedente periodo borbonico, aveva soggiornato in Palazzo Farnese nella stanza dei pensionati del re di Napoli insieme alla famiglia degli architetti e disegnatori Ittar (Sebastiano, Stefano, Enrico) e con l'architetto Giovanni Campana. Quando Ferdinando I riprese il regno napoletano nel 1815 nominò Canova alla direzione, che però lo scultore

<sup>19</sup> Devo l'informazione alla cortese segnalazione di Gabriella Prisco, che ringrazio vivamente, che l'ha citata nel suo *La più bella cosa di cristianità: i restauri alla collezione Farnese di sculture*, in *Le Sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli, Electa Napoli, 2007, p. 131, alla nota 267. La fonte è E. Catello, *Il recupero delle opere d'arte di S.M. Siciliana dopo il Novantanove*, in *Scritti di storia dell'arte per il settantesimo dell'Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio*, Napoli, Arte tipografica, 1991, p. 102.

<sup>20</sup> La fonte è la monografia di F. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834): son oeuvre et son temps*, Lille, E. Raoust, 1939 (anche in questo caso ringrazio Gabriella Prisco per la cortese segnalazione). Insieme al Camuccini e al Benvenuti aveva studiato presso il Wicar a Roma, nel 1792, il pittore palermitano Vincenzo Riolo (M. Accascina, *Ottocento siciliano* (1939), Palermo, Fondazione Whitacker, 1982, pp. 155-156).

per molteplici impegni non poté accettare. Le vicende dell'Accademia napoletana nel periodo neoclassico sono legate alla biografia degli artisti siciliani: ne era stato infatti un pensionato lo scultore Villareale dal 1799 al 1806, che ricevette tuttavia anche nel periodo murattiano incarichi di lavoro molto prestigiosi per la decorazione della reggia di Caserta»<sup>21</sup>.

In questi anni, poi, sarà la figura centrale di Costanzo Angelini, che «aveva avuto modo di frequentare e solidarizzare con l'ambiente dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia (...) e di maturare un'educazione artistica laica e classicista, (...) a influenzare due generazioni di artisti meridionali fino al 1851, anno della sua morte»<sup>22</sup>.

A questi dati di indubbio interesse che trasferiscono le coordinate utili a leggere la cultura artistica di Villareale nell'ambito dei francesi attivi a Roma (e al naturale collegamento con la committenza murattiana che troverà occasione di realizzazione negli stucchi della Reggia di Caserta<sup>23</sup>), c'è da aggiungere il contatto di Villareale con la massoneria<sup>24</sup> e, anche in questo caso, la possibile contiguità con l'ambiente francese, e con David d'Angers in particolare, sua fonte figurativa in diversi momenti, che

<sup>21</sup> Cito da D. Malignaggi, *Disegnatori e incisori in età neoclassica*, in *Neoclassicismo e aspetti accademici. Disegnatori e incisori siciliani*, a cura di D. Malignaggi, Palermo, Università degli Studi di Palermo - Dipartimento di Studi Storici e Storico-artistici, 2004, p. 17. Sui siciliani presenti a Palazzo Farnese cfr. O. Michel, *L'Accademia*, in *Le Palais Farnèse*, I, 2, Roma, Ecole française de Rome, 1981, pp. 567-609. Sulle sale di Marte e Astrea della Reggia di Caserta si veda *Storia delle sale di Marte e Astrea: combattere per il trionfo della giustizia*, catalogo della mostra (Caserta, dicembre 1992), a cura della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Caserta e Benevento, Milano, Leonardo Arte, 1993.

<sup>22</sup> Cito da R. Cioffi, *Storia e critica d'arte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento: tra accademia e erudizione*, in *Gioacchino Di Marzo e la critica d'Arte*, cit., p. 38. Vedi anche Eadem, *Per una storia del neoclassicismo a Napoli: appunti su Costanzo Angelini*, in «Arte illustrata», 7, 1974, pp. 374-382. Su Wicar e, più in generale, per una ricostruzione della presenza francese a Napoli e degli aspetti legati all'insegnamento accademico del disegno e della pittura, si veda Eadem, *Peintre françaises a Naples sous Joseph Bonaparte et Joachim Murat*, in «Revue de l'Institut Napoléon», 182, 2001, pp. 37-43.

<sup>23</sup> Sulla Reggia di Caserta come centro di elaborazione artistica e culturale, di collezionismo antiquario, officina di museologia, si veda *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta. 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, 7 dicembre 2004 - 13 marzo 2005), a cura di R. Cioffi - G. Petrenga, Milano, Skira, 2005.

<sup>24</sup> Un rapporto del 1826 ci informa di una Loggia massonica cui era a capo il Villareale (vedi D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., p. 26). Il tema del rapporto fra produzione artistica, riflessione estetica, ideologia massonica in età neoclassica è stato indagato da F. Fedi, *L'ideologia del Bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990; R. Cioffi, *La riscoperta dell'Antico e la Massoneria nel Settecento*, in *Filosofia e storia della Cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, a cura di G. Cacciatore - M. Martirano - E. Massimilla, vol. I, Napoli, Morano, 1997, pp. 305-325; R. Cioffi, *Riscoperta dell'antico e ideologia massonica*, in *Ferdinando Fuga: 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo*, a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, pp. 23-34.



nel 1815, dopo aver preso parte all'insurrezione dei partigiani murattiani a Napoli, sfugge al plotone di esecuzione per aver reso nota la sua appartenenza alla massoneria ad un ufficiale delle truppe ungheresi incaricate di sedare la sommossa<sup>25</sup>. Non è inutile, poi, ricordare che alcuni membri della loggia napoletana "Filadelfia", già in contatto tramite il Cicognara con la massoneria palermitana, sotto il governo di Murat, avevano realizzato buone carriere<sup>26</sup>.

Altro ambito in cui i riferimenti a Ingres sono evidenti riguarda i cartoni di Villareale per il mosaico esterno della Cappella Palatina di Palermo, del 1832 (Figg. 4 e 5), da leggere a confronto con lo *Studio di vecchio* di Aix-en Provence (inv. 849.1.32) e con *Lambasceria di Agamennone* (Parigi, École nazionale supérieure des Beaux-Arts, PRP 40)<sup>27</sup> (Figg. 6 e 3). In questi cartoni la resa formale e fisionomica delle teste è molto vicina alla realizzazione del restauro dello *Zeus stante* del Museo "A. Salinas" di Palermo<sup>28</sup> (Fig. 2), in cui sono da attribuire al Villareale alcune pesanti integrazioni: la testa, il braccio alzato, la cucitura che taglia trasversalmente il panneggio e parte del dorso, e così pure la totalità della superficie delle pieghe che coprono le gambe. Il braccio è una citazione letterale dal *Napoleone come Marte* di Canova a Brera e a Londra ma anche, forse, un riferimento indiretto al *Napoleone in trono* di Ingres del 1806.

Le scelte che Villareale compie nelle integrazioni radicali dei reperti archeologici citati, allora, sembrano determinate da accorti riferimenti formali (ma anche ideologici, probabilmente) alla mitologia napoleonica. E anche se in ambito borbonico le allusioni non possono che rimanere riferimenti larvati, tuttavia esse sono presenti quasi fossero dei cortocircuiti temporali fra antico e moderno, in una circolarità di richiami che possa sfuggire alle accuse di nostalgia napoleonica o di intento propagandistico. Canova aveva raggiunto lo stesso obiettivo «nell'ardimento tecnico e nella sublimazione degli aspetti formali»<sup>29</sup>. Villareale, invece, lo fa da massone: «tra ottiche filofrancesi e filoinglesi, razionalistiche e mistiche (...), questo era diventata la libera muratoria (...): una struttura salda e fittamente ramificata, ma flessibile, cioè adattabile a prospettive culturali e a finalità politiche anche contrapposte»<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> F. Chappéy, *David d'Angers o l'«energia appassionata»*, in *Maestà di Roma*, cit., p. 157.

<sup>26</sup> F. Fedi, *Eideologia del Bello*, cit., p. 22 e p. 47, n. 47.

<sup>27</sup> Sulle opere rinvio alle schede di M. Korchane, in *Maestà di Roma*, cit., pp. 486-488.

<sup>28</sup> J. Bovio Marconi, *Museo Nazionale*, cit., p. 8; D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., p. 46.

<sup>29</sup> Cito da G.C. Sciolla, *Canova, la trilogia dell'amore, della morte, dell'eroismo*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1983, p. 13.

<sup>30</sup> F. Fedi, *Eideologia del Bello*, cit., p. 23.

La medesima cosa avviene nel *Claudio* proveniente da Tindari, ricostruito sulla base del torso della collezione Biscari di Catania<sup>31</sup>, e in cui si evidenziano un'ampia copertura in gesso del dorso, i piedi, probabilmente incoerenti<sup>32</sup> e più adatti ad una figura stante, le braccia con le solite mani canoviane, e buona parte del viso integrata con una maestria sorprendente<sup>33</sup>. Anche in questo caso un'iconografia napoleonica come l'*Apoteosi di Napoleone* che Appiani realizza per il Palazzo Reale di Milano (1808, oggi a Tremezzo di Como, Villa Carlotta) può rivelarsi un possibile riferimento. Diremmo meglio che già lo è, se pensiamo al soggiorno milanese del pittore Giuseppe Errante di Trapani e al legame di questi con Murat e con Villareale<sup>34</sup>.

Anche nel "torso Biscari" Villareale mira a ricostruire l'immagine ricucendo i reperti e dimostrando una qualche difficoltà dovuta alla cospicua assenza di parti<sup>35</sup>. A proposito dell'uso del Villareale di integrare pesantemente le statue antiche è stato notato che «si dà atto allo scultore di non avere intenzionalmente mascherato le parti aggiunte (ha usato infatti un materiale diverso) sicché a noi moderni il ritrovamento dello stato originale [del reperto antico] è sufficientemente garantito»<sup>36</sup>.

Da questi elementi sembra che Villareale sia un importante portavoce, insieme a Pietro Saja<sup>37</sup>, col quale è in relazione in diversi momenti<sup>38</sup>, di quella necessità di essere antichi per poter essere moderni, tipica dell'immaginario neoclassico, sovvertendo però, nel momento in cui svolge l'attività di restauratore, le posizioni canoniche di antico e moderno e trovando metodi di intervento polimaterici che ci fanno sentire,

<sup>31</sup> N. Bonacasa, *Ritratti greci e romani della Sicilia*, Palermo, Fondazione Mormino del Banco di Sicilia, 1964, p. 47.

<sup>32</sup> Il restauro della statua dell'imperatore Claudio è da leggere, infatti, in relazione al cosiddetto *Piccolo resoconto* del ritrovamento dei frammenti della statua nel territorio di Tindari, del 1808, redatto dal console R. Fagan. Su questo argomento rinvio a N. Bonacasa, *Ritratti romani*, cit., p. 47; su Fagan rinvio a R. Trevelyan, *Robert Fagan, un inglese in Sicilia*, in «Kalós», V, 6, Novembre-Dicembre 1993, pp. 6-15.

<sup>33</sup> Una scheda sul restauro e sullo stato di conservazione della statua è stata pubblicato sul sito [www.crimisios.it](http://www.crimisios.it), a cura degli allievi del corso di "Operatore tecnico addetto al restauro dei beni culturali" del 2005, realizzato in collaborazione con il Museo "A. Salinas".

<sup>34</sup> Su questo punto vedi D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., p.17. Nel breve profilo del pittore in M. Accascina, *Ottocento siciliano*, cit., pp. 129-131, si citano un soggiorno parigino del pittore nel 1808-1809, e la partenza per Napoli, su richiesta di Murat, da Milano, nel 1814.

<sup>35</sup> A. Holm, *Catania antica*, trad. di G. Libertini, Catania, 1924, p. 50 (oggi in ristampa anastatica presso Catania, Centro Studi Il confronto, 2004).

<sup>36</sup> D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., p. 21.

<sup>37</sup> Su Saja vedi R. Cioffi, *Pietro Saja, pittore neoclassico napoletano*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XIII, 1, 1974, pp. 27-33.

<sup>38</sup> D. Malignaggi, *Disegnatori*, cit., p. 17.

di fronte a questi “organismi ricostruiti”<sup>39</sup>, una qualche eco di quella *nostalgia dell'antico e fascino della macchina* descritti da Bredekamp a proposito della cultura della *Kunstammer*<sup>40</sup>. È bene, infatti, tenere presente che queste ultime coordinate culturali, se si pensa al gesuitico Museo Salnitriano di Palermo<sup>41</sup> e al Martiniano<sup>42</sup> dell'Abbazia di San Martino delle Scale, presso Monreale, possono aver operato da sostrato inconscio nella formazione culturale del Villareale. Si trattava di un'estetica (che produce un'etica del restauro) supportata da un'ideologia in cui alla corrispondenza (dialettica, se non conflittuale) “arte - natura” corrisponde quella “restauro - forma antica”. E infatti, come ha scritto Bredekamp, «l'idea che opere d'arte, specialmente dell'antichità, potessero mediare tra natura e umanità, apparteneva al patrimonio stabile della teoria artistica e a quello delle scienze naturali»<sup>43</sup>.

Ma, per tornare ai rapporti con i francesi, gli episodi legati al restauro scultoreo non sono gli unici in cui Villareale mostra interesse nei loro confronti. Nel 1811, in uno dei bassorilievi della Reggia di Caserta, *Venere e Marte*, il riferimento evidente e immancabile alla pittura di David e al *Teseo e il centauro* di Canova al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna diventa motivo per un'elaborazione serrata della composizione, quasi a piani giustapposti che assecondano un trattenuto *horror vacui* in un modo che a me sembra il precedente necessario allo slancio impetuoso della *Marsigliese* di François Rude all'Arco di Trionfo di Parigi. Le analogie con la *Morte di Epaminonda* di d'Angers, del 1811, con cui vince il pensionato romano<sup>44</sup>, poi, sono ancora più evidenti (Figg. 7-8). Questi, al momento del ritorno in patria, avrebbe scritto che un bassorilievo dovesse essere caratterizzato da «figures séparées (...); contours soutenus

<sup>39</sup> Nel 1661 G. A. Bordoni, nel trattato *Delle Statue*, scriveva che i *membra disiecta* delle antiche statue, con le loro cicatrici e i tagli, erano utili per l'apprendimento della scultura come la dissezione dei cadaveri per i chirurghi. La segnalazione si trova in P. Sénéchal, *Restaurations et remplis de sculptures antiques*, in «Revue de l'Art», 79, 1988, pp. 47-51.

<sup>40</sup> Il riferimento è al bel libro di H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte* (1993), Milano, Il Saggiatore, 1996.

<sup>41</sup> Sul Museo Salnitriano di Palermo si veda, in ultimo, R. Graditi, *L'idea del museo salnitriano*, in *Il trionfo della Fede. Le promozioni artistiche della Compagnia di Gesù in Sicilia*, atti del convegno di studi (Palermo, 12-14 gennaio 2006), a cura di V. Chiamonte, in corso di stampa.

<sup>42</sup> Sul Museo Martiniano si veda *Wunderkammer siciliana - Alle origini del Museo perduto*, catalogo della mostra (Palermo, 4 novembre 2001 - 31 marzo 2002) a cura di V. Abbate, Napoli, Electa Napoli, 2001. Entrambe le collezioni palermitane hanno un precedente secentesco di grande importanza nella ricca collezione di Marco Gezio, oggetto del bel saggio di A. Morreale, *Libri, quadri e «artificiose machine»*. *l'inventario di Don Marco Gezio Cappellano della Cattedrale di Palermo (1658)*, Palermo, Annuali della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1990.

<sup>43</sup> H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico*, cit., p. 23.

<sup>44</sup> F. Chappey, in *Maestà di Roma*, cit., pp. 429-430.

sur le fond, portant, par cette raison, une ombre vigoureuse qui desine énergiquement les figures sur lesquelles est répandue une large lumière qui n'est pas interrompue par des membres saillants comme dans les bas-reliefs des mauvais temps de l'art»<sup>45</sup>.

Si tratta, allora, di percorsi paralleli che, nel caso di Villareale, arrivano alla *Santa Rosalia che scaccia la peste*, del 1830, della Cattedrale di Palermo (Fig. 10): ali spiegate, panneggi fittissimi, oppure più larghi e aperti, capelli investiti dal vento, e corpi scaraventati, in uno spazio più psicologico che reale, tutto corruciato da nuvole che sembrano incrostazioni minerarie, in una composizione sbilanciata che denota, in alcuni particolari, il ricordo di *La morte di Priamo* di Canova a Possagno (Fig. 9), ma soprattutto il suo superamento: se «nel passaggio dal barocco al neoclassicismo le categorie di Wölfflin operano all'inverso»<sup>46</sup> ecco, allora, che con le generazioni attive dopo Canova, il cammino di revisione delle categorie wölffliniane riprende nella direzione della forma aperta e dinamica. Nel rivedere il bassorilievo raffigurante *Teti che porta l'elmo di Achille* di David d'Angers (Fig. 11), infatti, i riferimenti ai panneggi sventagliati di Villareale trovano conferma, oltre tutto, anche nell'occasione di più di un soggiorno di d'Angers a Napoli, probabilmente nel '14 e certamente nel '15<sup>47</sup>, quando lo scultore siciliano svolgeva le ultime settimane del suo incarico di *scultore restauratore* – così egli stesso si definisce – del Museo Borbonico<sup>48</sup>.

In questa ricerca estetica che, a fasi alterne, accomuna Villareale a d'Angers e a Rude, ma anche a James Pradier, ad Antoine Barye, a Louis Desprez<sup>49</sup>, a quanti mostrano una qualche insofferenza nei confronti del codice canoviano, continuavano a

<sup>45</sup> Le parole di David d'Angers sono citate in G. Scherf, «De la malignité d'un microbe»: l'antique et le bas-reliefs moderne de Falconet à David d'Angers, in «Revue de l'Art», 105, 1994, p. 27.

<sup>46</sup> Cito da B. Zevi, *Controstoria dell'architettura in Italia. Barocco Illuminismo*, Roma, Newton-Compton, 1995, p. 9.

<sup>47</sup> Si veda, in particolare, la scheda di F. Chappey, in *Maestà di Roma*, cit., pp. 432-433.

<sup>48</sup> Su questo punto, noto già grazie al Costanzo, rinvio al commento di chi scrive ad un documento del 1839 in cui Villareale ricorda i suoi incarichi napoletani e le circostanze che lo costrinsero a ristabilirsi in Sicilia: V. Chiaramonte, *Precisazioni sull'istituzione*, cit. Notizia dell'incarico del Villareale al Museo Borbonico è emersa dalle importanti ricerche di A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Le prime sistemazioni del Museo delle Statue e delle altre raccolte*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XIX-XX, 1996-1997, pp. 345-405.

<sup>49</sup> Rinvio al confronto con le opere di questi autori in E. Schwartz - A. M. Garcia, *Dieux et Mortels: Les thèmes homériques dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris*, catalogo della mostra (Parigi, 21 settembre - 28 novembre 2004; Princeton, 8 ottobre 2005 - 15 gennaio 2006; New York, ottobre 2005 - gennaio 2006), Paris, ENSBA, 2004.

far sentire il proprio peso le nuove scoperte archeologiche, e non si può escludere che nel caso della figura di *Marte* del Villareale, e nell'accentuazione chiaroscurale che accomuna d'Angers a Rude, possa ritrovarsi un qualche riferimento all'*Ercole* del frontone del tempio di Basse di cui Lord Cockerell, proprio in quei mesi, di ritorno dalla scoperta del tempio, doveva portare con sé prima in Sicilia e quindi a Napoli i primi rilievi<sup>50</sup>.

Sembra che l'attenzione a quel gruppo di artisti francesi abbia rappresentato per Villareale una sorta di repertorio di riferimento che, anche a distanza di anni, avrebbe fatto sentire la sua importanza. Avviene così che nel *Corteo delle Muse* del Monumento a Giovanni Meli (1828, Palermo, chiesa di San Domenico), e ancora nella *Sicilia incoronata da Cerere e Minerva* (1848, Palermo, Palazzo delle Aquile), la delicatezza virginea di certi volti ricordi la *Giovane greca che piange sulla tomba di Marco Botzaris* di David d'Angers, del 1825. E anche nel *Monumento a Stefania Branciforti*, del 1852, almeno nell'accostamento patetico di volti infantili assorti, o nel desiderio di rappresentazione silente delle passioni, sembra citare la *Carità* di Lorenzo Bartolini del 1835 alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze (il gesso è del 1824)<sup>51</sup>, che Villareale può aver conosciuto al tempo in cui Bartolini dirigeva la Scuola di Scultura dell'Accademia di Carrara. Sappiamo, infatti, che nel 1832 Villareale ha compiuto un viaggio che lo ha portato a Roma<sup>52</sup> e, probabilmente altri soggiorni in Italia centrale, forse più d'uno, devono essere stati compiuti in diversi momenti e contestualmente, come si vedrà, ad un impegno del Villareale sul versante dell'attività di conoscitore, che si realizza fornendo *expertises* su reperti archeologici per conto dell'aristocrazia palermitana e in relazione alle collezioni di palazzo.

In altri momenti, come nel Monumento a Giuliano Majali del 1821 (Palermo, chiesa di San Domenico) il riferimento ai più delicati panneggi canoviani si manifesta insieme alla citazione dal *Ganimede* di Thorvaldsen presente nei capelli di questo "pleurant", e più ancora nel *Paride* che Valerio Villareale firma e data 1808, recentemente pubblicato sul sito web della Chelminski Gallery dove, giustamente, lo si riferisce alla produzione romana, da vedere a confronto con l'integrazione di una stele greca del Museo archeologico di Palermo.

L'impossibilità a svolgere soddisfacenti ricerche nell'Archivio Storico del Museo Archeologico "A. Salinas" lascia nell'ombra anche altre integrazioni scultoree che è

<sup>50</sup> Sul fregio di Basse rimando alla interessante riflessione di M. Beard - J. Henderson, *I classici. Il mondo antico e noi* (1995), Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 77-94.

<sup>51</sup> Per quanto riguarda le opere di Villareale rinvio al catalogo in D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., e alla efficace sequenza proposta da I. Bruno, *Villareale*, cit.

<sup>52</sup> D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit., p. 24 (dove si rinvia a E. Gabrici, *Scavi di V. Villareale*, cit.).

possibile ipotizzare nell'ambito del Villareale, in un momento vicino al suo ritorno a Palermo nel 1815. Le integrazioni palermitane riguardano alcuni dei reperti esposti: un *Aristotele*, una *Atena*, un *Dioniso*, un *Hermes con Dioniso bambino*, in cui le estremità alte e basse sono integrazioni che sembrano lo studio per l'esecuzione della celebrata *Menade* di Villareale della Galleria d'Arte Moderna di Palermo, un bellissimo *Socrate*, un *Tiberio*, in cui però le parti, tranne il mento, non sono incoerenti, e ancora una figura di atleta, che in origine doveva possedere una configurazione simile al *Diadumeno* di Policletto, in cui sono certamente integrazioni la base con le gambe e il cippo di sostegno, e la testa, forse incoerente.

In anni successivi, del dibattito storico-artistico e sul restauro in atto a Palermo, possediamo due preziose documentazioni che riguardano l'attribuzione di un dipinto della chiesa di Sant'Ignazio dei Padri Oratoriani, e il restauro degli affreschi di Palazzo Sclafani. In entrambe le occasioni, come si vedrà, Valerio Villareale fornisce elementi utili alla considerazione di una cultura della tutela che per molti aspetti sembra anticipare alcune proposte di Camillo Boito<sup>53</sup>.

Ripercorrendo, infatti, la documentazione che Girolamo di Marzo Ferro riferisce in alcune note della *Guida* di Palermo di Gaspare Palermo, si vede che il problema dell'attribuzione del quadro raffigurante *La Madonna in adorazione del Bambino con san Giovannino*<sup>54</sup> (attualmente a Palazzo Abatellis) deve aver messo in moto un dibattito in cui sono coinvolti non soltanto Giuseppe Meli e Agostino Gallo, ma anche eruditi e conoscitori come Vincenzo Mortillaro, Gioacchino Di Marzo, i pittori Salvatore Lo Forte, Letterio Subba, Vincenzo Riolo. L'attribuzione del dipinto a Raffaello, a favore della quale si pronunciava Agostino Gallo, veniva supportata dall'*expertise* del Villareale: «a conferma dell'opinione di tanti conoscitori e artisti, valga soprattutto quella del nostro valoroso scultore Valerio Villareale, che soggiornò molti anni in Roma, ed era incaricato, per la sua cognizione di quadri, dell'acquisto di quelli che

<sup>53</sup> Mi riferisco in particolare alle differenti idee di restauro in relazione alle opere d'arte antiche, medievali e moderne e in relazione ai generi. Su Boito vedi M. Guttilla, *Camillo Boito e la cultura della tutela e del restauro nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, Arti grafiche siciliane, 1990, p. 51.

<sup>54</sup> Si tratta di una nota di G. Di Marzo Ferro in G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo, 1858 (rist. anastatica Palermo, Livio Portinaio, 1984), pp. 138-141. Sulla polemica che vide fronteggiarsi Giuseppe Meli e Agostino Gallo si veda C. Bajamonte, *Polemiche e dispute nell'Ottocento*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, Palermo, a cura di S. La Barbera, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 158-168. Sul contesto culturale e storico riguardante il dipinto degli Oratoriani si veda il prezioso saggio di V. Abbate, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare. 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, 30 maggio - 31 ottobre 1999) a cura di V. Abbate, Napoli, Electa Napoli, 1999, p. 43-46, Fig. 33.

adornarono la galleria del Cardinal Fesch, nella suddetta metropoli»<sup>55</sup>. Come si vede l'autorevolezza del Villareale si appoggia sulla sua prolungata presenza a Roma, ma anche sul suo impegno sul campo come "procuratore" di dipinti, quasi a voler dirimere possibili dubbi sulle sue competenze in fatto di pittura.

Si aggiunge, inoltre, che «al Villareale fu affidata la ristorazione del menzionato dipinto di Raffaello presso i PP. Filippini, ed egli per più mesi ebbe l'agio di osservarlo e contemplarlo diligentemente, e ne scrisse e firmò una relazione (...) che noi qui appresso inseriremo»<sup>56</sup>. In questo caso non si fa riferimento solo alla circostanza che Villareale ha potuto osservare da vicino il dipinto per averlo restaurato, ma anche, come viene riferito qualche riga dopo, al fatto che l'attribuzione a Lorenzo di Credi era stata avanzata da Giuseppe Meli, che era miope – e di questo pure si fa cenno esplicito nella nota –, avendo osservato l'opera appesa alla parete della Cappella di San Giovanni nella chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella.

In chiusura della lunga nota – a rendere ancora più espliciti gli argomenti a favore dell'attribuzione a Raffaello – si riporta la relazione del Villareale sul dipinto, data 25 ottobre 1845. La relazione ha un incipit assai significativo:

«Io qui sotto scritto dichiaro, che ritornato da Roma, mi fu affidato dai PP. Filippini di Palermo, il quadro in tavola dell'adorazione del S. Giovannino, e della B. V. al fanciullo Gesù (...) affinché io lo ristorassi di tutte le imbrattature dei colori sovrapposti da pessimi ristoratori. Ed avendolo in quell'occasione molte e molte volte diligentemente osservato, ne formai il seguente giudizio. L'opera mi parve eccellentissima, tanto per la composizione, per la forza del chiaro-oscuro, che per il colorito, per la grazia, e la espressione, per l'insuperabile diligenza, e per lo stile delle pieghe»<sup>57</sup>.

Gli elementi su cui conviene riflettere sono il dato di un altro soggiorno romano del Villareale che precede l'incarico di restauro dell'opera, ma soprattutto la metodologia di intervento sull'opera che, fondamentalmente, è limitata alla rimozione delle ridipinture e/o verniciature dovute a restauri poco accorti. Qui c'è il segnale di una modernità di approccio al restauro veramente notevole. In questa sede, infatti, dovendo affrontare un problema attribuzionistico, il restauro deve rimuovere dall'opera tutti quegli interventi che ne falsano la percezione e la valutazione. In questo la pratica del giudizio può passare dalla valutazione della composizione, della luce, della

<sup>55</sup> G. Di Marzo Ferro, *Guida istruttiva*, cit., p. 139.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*. Non sappiamo esattamente quando Villareale ricevette l'incarico di restaurare il dipinto, e tuttavia non mi sembra probabile che sia avvenuto a ridosso del 1845, data in cui Valerio Villareale scrive la relazione riportata dal Di Marzo Ferro.

gamma cromatica, per arrivare agli aspetti “paramorelliani” della grazia, dell’espressione, dell’insuperabile diligenza, dello stile delle pieghe.

Subito dopo, infatti, aggiunge che

«siccome ciò che distingue principalmente Raffaello è la grazia ingenua, e l’espressione al giusto punto, che si conviene (qualità che ritrasse dalla natura e non imparò da alcuno) ed uno stile pronto e diligente nel pennello allo stesso tempo; così scorgendo io nel quadro dei Filippini queste doti pittoriche, che altri non ebbe mai al suo grado, né alcuno ha saputo imitare giammai, porto ferma opinione, che il quadro anzidetto sia della seconda sua maniera, e de’ migliori di quell’epoca tra le sue opere, ed in questa opinione so di esser concorsi gli artisti stranieri e quasi tutti i nazionali che l’hanno osservato».

In questa considerazione, anche se tutto sembra risolversi nelle coordinate della cultura e dei metodi del conoscitore-artista, emerge qualche indizio di quella incerta consistenza teorica del Villareale di cui si parlava a proposito del tema della nascita dell’estetica in Sicilia. E qualche elemento in più, anche se finalizzato al tema esclusivo e prevalente dell’attribuzione, poi, vien fuori dalle considerazioni sul rapporto fra varianti iconografiche e aspetti formali dell’opera: «Se poi la composizione provenga da Lorenzo di Credi più grande di età, ma contemporaneo di Raffaello; ovvero da costui, imitata dal Credi, che gli sopravvisse, io non saprei asserirlo». Ecco, allora, che Villareale si trova di fronte all’incongruenza fra fatti, diciamo così “generazionali”, legati alla biografia d’artista, e fatti più spiccatamente iconografici, legati ad una storia dell’arte intesa come rapporto fra fonti e derivazioni.

Anche in questo caso, tuttavia, non è il riconoscimento di una cultura figurativa articolata a trovare realizzazione, ma la conclusione sulla possibile considerazione dell’opera come copia o come originale, secondo un sistema di valori dell’immagine che appartiene al mondo classicista:

«Quel che potrei dire bensì con sicurezza si è, che il quadro (...) per nulla puossi considerare e giudicare una copia; ma al più un’imitazione di altrui concetto, forse ordinatogli da chi gli commise il quadro. E ad ogni modo non mi pare affatto opera del Credi, che ebbe uno stile languido, senza effetto di chiaro-oscuro, come quasi tutti i quattrocentisti; e quindi non può in verun conto attribuirsi a lui, o ad altri di quel secolo, il quadro dei PP. Filippini, che ha per qualità precipua la gagliardia del chiaro-oscuro e del colorito, e quella grazia nelle espressioni tutta propria di Raffaello».

Ma il profilo culturale del Villareale di fronte a problemi riguardanti la tutela e il restauro non sarebbe sufficientemente delineato senza far cenno di una importante



documentazione che vede lo scultore alle prese con l'annosa questione riguardante la vicenda complessa ed emblematica degli affreschi di Palazzo Sclafani<sup>58</sup>: nel 1822 la Commissione di Pubblica Istruzione aveva proposto l'acquisto degli affreschi<sup>59</sup>; il 13 giugno successivo il Rettore dell'Ospedale Grande (che aveva sede in Palazzo Sclafani) sollecita il pagamento al pittore Giuseppe Velasco da parte della Commissione di Pubblica Istruzione per i lavori eseguiti sugli affreschi del cortile e ancora da ultimare<sup>60</sup>; nel marzo del '33 la Commissione di Antichità e Belle Arti comunica al Consigliere di Stato le condizioni conservative degli affreschi e propone, una volta consolidato l'intonaco, di incaricare Giuseppe Patania di realizzare una copia degli affreschi<sup>61</sup>; nella primavera del '34 la Commissione scrive al Segretario di Stato in merito all'esito di uso di vernici sugli affreschi di Palazzo Sclafani<sup>62</sup>, e il 1° settembre del '34 la Commissione scrive che i restauri sugli affreschi di Novelli a Palazzo Sclafani sono stati eseguiti<sup>63</sup>.

Alla documentazione segnalata si aggiunge una *Memoria*, a firma di Agostino Gallo, non datata, ma con ogni probabilità del 1835 circa, che riguarda la storia conservativa degli affreschi:

<sup>58</sup> L'ampia bibliografia sull'argomento comprende R. Giuffrida, *Aspetti della politica per la tutela dei Beni Culturali in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento: il problema del restauro degli affreschi di Palazzo Sclafani*, in «BCA Sicilia», II, 1-2, 1981, pp. 21-31; V. Scuderi, *I restauri del Trionfo e altre esperienze siciliane*, in *Problemi del restauro in Italia*, atti del convegno nazionale del C.N.R. (Roma, 3-6 novembre 1986), Udine, Campanotto, 1988, pp. 170-175; V. Scuderi, *La conservazione del "Trionfo" sino allo stacco da Palazzo Sclafani*, in *Il Trionfo della Morte di Palermo. Opere, le vicende conservative, il restauro*, catalogo della mostra (Palermo - Palazzo Abatellis, luglio - ottobre 1989), Palermo, Sellerio, 1989, pp. 47-59; S. Riccobono, *Novelli e l'Ottocento*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo - Albergo dei Poveri, 1990), Palermo, Flaccovio, 1990, pp. 115-132; M. Guttilla, *Dai precetti del Mazzaresse al mestiere di Luigi Aloysio Pizzillo. Metodi ed esperienze del restauro pittorico nella Sicilia dell'Ottocento*, nel fondamentale *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli - Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano - G. Prisco, in «Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali», volume speciale, Roma, 2003; in ultimo V. Chiamonte, *Precisazioni sull'istituzione*, cit.

<sup>59</sup> Archivio di Stato di Palermo, *Ministero Luogotenenziale Interno* (d'ora in poi ASPa, MLI), n. 1983, cc.s.n., alle date 6 marzo e 13 giugno 1822, segnalato in V. Chiamonte, *Precisazioni sull'istituzione*, cit.

<sup>60</sup> ASPa, MLI, n. 1983, cc.s.n.; il volume contiene anche l'autografo con cui Giuseppe Velasco si impegna, fin troppo ottimisticamente, a rimediare ai danni subiti dagli affreschi e a dare maggiore leggibilità alle opere; per questo e gli altri documenti qui citati nelle note 62, 63 e 64 vedi anche V. Chiamonte, *Precisazioni sull'istituzione*, cit.

<sup>61</sup> Ivi, alla data 25 marzo 1833.

<sup>62</sup> Ivi, alla data 31 marzo 1834.

<sup>63</sup> Ivi, alla data 1 settembre 1834. Si tratta, evidentemente, di una prima fase dei lavori che ben presto si dimostrerà inadeguata.

«Sin dai tempi di Antonio Mongitore (...) avea molto sofferto nella parte sinistra per l'umidità di un ponte superiore; ma pur conservava ancora parte delle figure di questo fianco danneggiato, ove leggevasi il nome dell'autore e l'anno di sopra indicato, che nelle altre opere dello stesso quasi mai appose per indicar forse che non eran di sua piena soddisfazione. Crescendo i guasti sempre più si per l'umidità che per il muro che minacciava rovina io sollicitai nel 1824 il Principe di Campofranco allora luogotenente ad ordinarne la ristorazione nella parte almeno del dipinto che ancor conservava le figure il cui intonaco minacciava pure rovina. Fù riparato il muro nella parte inferiore e colla assistenza e direzione di Villareale, ragguardevole artista, ristorata alla meglio la pittura. Fu proposto, à vero, da alcuni di staccarsi, secondo il metodo praticato in Italia, e al Villareale ben noto; ma si osservò da costui che essendo gonfiato l'intonaco e screpolato in alcuni punti, non se ne avrebbe avuto buon successo (...). Sembra difficile, se pur non vuolsi dire impossibile, atteso lo stato di deperimento in cui trovasi il fresco del Novelli, che venga staccato, e secondo il metodo già conosciuto, riattaccato e conservato sulla tela, su di che potrà l'E.V. consultare gli artisti, che giudicherà più intelligenti»<sup>64</sup>.

Il documento testimonia la considerazione in cui doveva essere tenuto Villareale anche nell'ambito del restauro pittorico e del distacco degli affreschi. Non sappiamo se ciò avvenisse a ragione, ma probabilmente l'esperienza napoletana aveva dato la possibilità al Villareale di essere informato delle problematiche relative alla conservazione della pittura antica<sup>65</sup>.

La soluzione di staccare gli affreschi per preservarli dalla rovina, tuttavia, aveva avuto un importante precedente all'inizio degli anni venti. In particolare Matteo Mauro, nel 1822, redige una relazione in cui espone un possibile metodo:

«Primamente il quadrone bisognerà dividersi in molte parti ognuna delle quali dovrà formare un quadro isolato; così un quadro dovrà risultare e dalle due Anime del Purgatorio sollevate da due Angioli per presentarsi a Maria Vergine e dindi da esse patrocinate alla Augustissima Triade. Il secondo rappresenterà M. V. con lo drappello delle Vergini panormitane che dalla Vergine dell'Universo protette s'incamminano alla SS. Triade suddetta. Il terzo (...) S. Ignazio di Loyola, disputante con S. Agostino e S. Gregorio. E siccome in quella parte del quadrone già dal tempo corrosa e perduta, vi si veggono ben conservate alcune teste d'Angioli e di S. Giovanni Battista, così meri-

<sup>64</sup> Ivi, cc.s.n.

<sup>65</sup> Sul restauro delle pitture antiche ritrovate negli scavi vesuviani cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2002.

tando esse pure di trasportarsi in tela formeranno pertanto tanti piccoli quadri al numero di esse teste corrispondenti. Nella cornice del quadrone poi stanvi a stucco dipinte due ben grandi figure una intiera a destra di detta cornice quasi per metà ad olio restaurata e direi meglio bruttata a guasta dal restauratore. Il quarto quadro addunque conterrà detta figura a destra ma da me a dovere restaurata. Il quinto quadro delle considerabili figure del quadrone (...) la figura a stucco dipinta a sinistra della cornice del quadrone, figura in gran parte perduta, e di cui non esiste se non se la testa con picciola porzione del torso. Ogni quadro isolatamente considerato può figurare, senza l'unione degli altri che se a V. E. verrà talento di ordinare che le disparate figure, trasportate in tela, si unissero a rappresentare il tutto insieme per come attualmente scorgesi nell'Originale allora altro non dovrà praticarsi salvo che unirsi le parti divise in quella guisa stessa che presentemente si veggono, avverrassi così a scorgere il tema generale di tutto il quadrone, tale quale fu ideato e dipinto dall'insigne Autore»<sup>66</sup>.

In un momento cronologico intermedio fra la relazione di Matteo Mauro e la *Memoria* a firma di Agostino Gallo, fu redatta, in data 9 giugno 1831, dall'architetto Nicolò Raineri e da Giuseppe Patania, una terza relazione in cui si mette in evidenza la necessità di risolvere i problemi statici del muro che rendevano malferma la superficie pittorica e, quindi, impossibile procedere allo stacco e alla musealizzazione:

«Togliersi la fabbrica, per cavarne la muraglia del dipinto, onde trasportarla altrove, come qualche volta suole praticarsi straordinariamente, è una operazione da non potersi verificare, perché come sopra si è detto, il muro ha perduto la sua consistenza, e la natura dell'intonaco è ridotta a tale, che non permette affatto simile operazione senza ridursi in frantumi. A questo inoltre si aggiunge, che qui non esistono braccia da poter materialmente eseguire una così delicata operazione. Quello dunque, che potrebbe farsi all'attuale stato delle cose, si è di liberare il muro dov'è situato del peso, che gli sovrasta, onde mantenersi indipendente in se stesso»<sup>67</sup>.

Patania e Raineri, dunque, mettono in rilievo non solo la difficoltà di eseguire uno stacco, ma anche l'impossibilità a compierlo senza rischi per la sopravvivenza dell'opera. In questo, come si vede, i pareri di Patania e Raineri coincidono con quelli del Villareale. E tuttavia diverse sono le motivazioni e le soluzioni proposte. Mentre

<sup>66</sup> ASPa, MLI, n. 1983, cc.s.n.

<sup>67</sup> Ivi, cc.s.n.

il Villareale, stando alla testimonianza di Agostino Gallo, sconsigliò di eseguire lo stacco senza aver prima risolto i problemi di tenuta dell'intonaco, che era gravemente compromesso dall'umidità, per Raineri e Patania il problema è principalmente di natura statica ed architettonica. A quel livello, infatti, propongono di intervenire, anche se ciò significa distruggere parte degli affreschi. Riguardo, poi, all'assenza, nella Sicilia degli anni trenta dell'Ottocento, di professionalità capaci di eseguire uno stacco, il dato sembra confermato anche dalle ricerche svolte da Luisa Spatola. Gli stessi esperti del settore, del resto come Lazzaro Di Giovanni, che qui compare nelle vesti di Sovrintendente per Palermo, secondo quell'organizzazione della Commissione di Antichità e Belle Arti nota attraverso i documenti degli anni trenta e quaranta<sup>68</sup>, non devono aver avuto cognizione precisa dei metodi e dei problemi connessi allo stacco e al trasporto di una superficie affrescata.

Per il Villareale le conseguenze del fallito tentativo di mettere fine al problema della conservazione degli affreschi di Palazzo Sclafani non dovettero essere considerevoli. I primi documenti degli anni trenta relativi alle spese sostenute dalla Commissione di Antichità e Belle Arti, infatti, lo vedono impegnato in ambito archeologico, con un ruolo chiave nel recupero<sup>69</sup> e in una prima destinazione museale dei reperti provenienti da Selinunte<sup>70</sup>. Nel giugno del '33 viene poi coinvolto, pro-

<sup>68</sup> V. Chiamonte, *Precisazioni sull'istituzione*, cit.

<sup>69</sup> 20 aprile 1831: «Once 150 a Don Valerio Villareale come uno de' Componenti di essa Commissione per spenderle, e darne conto, ad oggetto di ricuperare le metope nuovamente scoperte a Selinunte»; 4 giugno 1831: «Once cento a Don Valerio Villareale come uno de' Componenti di essa Commissione, ed incaricato allo recupero, e trasporto in questa di varij oggetti di arte di recente scoperti negli avanzi dell'Antica Selinunte ad oggetto di erogarle per detta causa e darne conto»; 25 luglio 1831: «Once dodici a Don Valerio Villareale per spenderle, e darne conto per trasporto di Varij oggetti ritrovati in Selinunte che devono venire in questa»; 5 agosto 1831: «Once dodici al Suddetto [Valerio Villareale] ad oggetto di erogarle per lo sbarco delle metope venute da Selinunte e trasportate all'Università de' Studi»; e ancora alle date 20 agosto 1831, 18 novembre 1831, 31 dicembre 1831 (Archivio Storico del Museo Archeologico di Palermo "A. Salinas", d'ora in poi ASMARP, *Libretto di tavola della Commissione delle Antichità di Sicilia - anni 1828-1835*, in *Lattività*, cit., pp. 93-99).

<sup>70</sup> 31 dicembre 1831: «Sono dette once 296.22.3. (...) le medesime erodate per avere ricuperato le Metope nuovamente scoperte dal medesimo a Selinunte in quelli antichi tempi, e per trasportare le stesse in Palermo, Once 12.10.10. spese fatte per lo di sbarco delle Metope, e ripostarle nello Studio del detto Villareale (...) E rispetto ad Once 15. se gli pagano ad oggetto di erogarle per far situare ai luoghi propri i pezzi delle dette Metope»; 18 febbraio 1832: «Once 19.1.18. all'architetto Don Domenico Cavallari e Spadafora. Se li pagano per le medesime spese per lo trasporto della Metope, ed altri oggetti venuti da Selinunte dallo studio del Signore Don Valerio Villareale nel Magazzino che giace nel piano di Casa Professa de' Padri Gesuiti sotto la biblioteca del Senato, e collocati gli stessi sopra reali di pietra in modo facile a potersi restaurare, ed osservare»; 4 maggio 1832: «Once 150 a Don Valerio Villareale per spender-

prio a Palazzo Sclafani, in un intervento di restauro limitato, ma significativo: si tratta del fissaggio di parte dell'intonaco e dell'applicazione di una vernice sulla superficie degli affreschi, operazioni sulle quali occorrerebbe un approfondimento che rinvio ad altra sede<sup>71</sup>.

Nel '36 ha inizio l'impresa di restauro (anche se l'uso della parola restauro, in questo frangente, è quanto mai ambiguo) del celebre Tempio di Castore e Polluce di Agrigento<sup>72</sup>.

Gonzalve De Nervo, che visita Agrigento nella primavera del 1833, prima dell'intervento del Villareale, racconta che «procedendo ancora verso la parte della pianura (...) si scorgono successivamente le rovine informi di quelli di Castore e Polluce, e di Vulcano; quest'ultimo conserva ancora due vecchie colonne, intorno alle quali un vignaiolo ha costruito la sua bianca casetta: il posto, veramente pittoresco domina le

le, e darne Conto per gli Scavi in Selinunte dove gli anni scorsi si son trovate le metope ed altri pezzi di quegli Antichi Tempj ordinate ricominciarsi detti Scavi con Ministeriale del 23 Aprile 1832»; 31 dicembre 1832: «Once 7.20.19. a Don Valerio Villareale per l'egual somma dallo stesso erogata per collocarla, e ristorare i pezzi di antiche sculture ultimamente ritrovate in Selinunte, che si conservano nel Magazzino a Casa Professa de' Padri Gesuiti, come per nota recuperata, e Ministeriale del 27 dicembre 1832» (ASMARP, *Libretto di tavola della Commissione delle Antichità di Sicilia - anni 1828-1835*, in *Lattività*, cit., pp. 101-117).

<sup>71</sup> Cfr. ivi, p. 123, documento del 5 giugno 1833: «Once 15 a Don Valerio Villareale per ristorare il fresco di Pietro Novelli nell'Atrio dello Spedale grande di questa città con fare eseguire il nuovo intonaco dal basso del muro ad incontrare l'antico quasi cadente, con dare la vernice nella parte del quadro che è svanita, e nell'altra mettà ancora, per rinfrescarsene e ravvivarsene i colori, e ciò a norma della Ministeriale degli 8 aprile 1833» (ASMARP, *Libretto di tavola della Commissione delle Antichità di Sicilia - anni 1828-1835*).

<sup>72</sup> 15 aprile 1836: «Once 100 al Signor Don Valerio Villareale ad oggetto di recarsi in Girgenti per compiere lavori intrapresi nei Tempj di Ercole Castore e Polluce e fare tutt'altre operazioni, e tentativi che colla sua perizia crederà opportuni da darne dettagliato conto»; 27 aprile 1836: «Once 100 alla Tesoreria Generale ad oggetto di farle pagare dal Ricevitore Generale di Girgenti a quella Commissione di antichità e belle arti composta dall'intendente Commendatore Don Giovanni Daniele, Canonico Lo Presti, e Don Raffaele Politi per tenerle a disposizione del Signor Don Valerio Villareale da somministrarle a di lui richiesta per gli scavi ed altro che con la di lui assistenza locale dovranno eseguirsi nei d'intorni di quelle antichità»; 21 giugno 1836: «Once 200 alla Tesoreria Generale ad oggetto di far pagare l'uguale somma dal Ricevitore Generale di Girgenti al Signore Don Valerio Villareale per impiegarle nella continuazione di quelli scavi nei Tempj di Ercole, e Castore e Polluce, e per tutt'altre incombenze allo stesso affidate da darne distinto conto»; 16 luglio 1836: «Pagamento al Villareale per la ristorazione del Tempio della Concordia, ove pare dovranno mettersi sei spranghe di bronzo, ed in quello di Giove Polico»; 13 ottobre 1836: «26 Once (...) a Don Valerio Villareale per compimento di spese dallo stesso fatte negli scavi eseguiti negli antichi monumenti di Girgenti sotto la sua sorveglianza e direzione» (ASMARP, *Libretto di tavola della Commissione delle Antichità di Sicilia - anni 1835-1845*, in *Lattività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia. Parte II (1835-45)*, a cura di G. Lo Iacono - C. Marconi, Palermo, Regione Sicilia - Assessorato ai beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, 1998, pp. 68-74).

scure rocce sotto le quali i prigionieri cartaginesi avevano scavato la grande piscina di cui rimane soltanto qualche conduttura»<sup>73</sup>.

Honour ha notato che di fronte a certe opere di Canova «vien fatto di ricordare il maggiore componimento poetico di Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri* (1807), con il suo messaggio centrale formulato in questi versi: «*Abi! Su gli estinti / non sorge fiore, ove non sia d'umano / lodi onorato e d'amoroso pianto*»<sup>74</sup>. E di fronte al tempio dei Dioscuri più che all'estetica ruskiniana del rudere, il cui «centro di gravità (...) è la Bibbia»<sup>75</sup>, viene da pensare a una stupefacente riflessione di Leopardi:

«L'antico è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni, siano materiali, come una prospettiva, una veduta romantica ec. ec. o solamente spirituali ed interiori. Perché ciò? Per la tendenza dell'uomo all'infinito. L'antico non è eterno e quindi non è infinito, ma il concepire che fa l'anima uno spazio di molti secoli produce una sensazione indefinita, l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde, e sebbene sa che vi sono confini non li discerne e non sa quali sieno. Non così nelle cose moderne, per l'epoca non vi si può perdere e vede chiaramente tutta la stesa del tempo e giunger subito all'epoca, al termine ec. Anzi è notevole che l'anima in una delle dette estasi, vedendo, per esempio, una torre moderna, ma che non sappia quando fabbricata, e un'altra antica, della quale sappia l'epoca precisa, tuttavia è molto più commosso da questa che da quella. Perché l'indefinito di quella è troppo piccolo, e lo spazio, benché i confini non si discernano, è tanto angusto, che l'anima arriva a comprenderlo tutto. Ma nell'altro caso, sebbene i confini si vedano, e quanto ad essi non vi sia di indefinito, v'è però in questo, che lo spazio è così ampio che l'anima non l'abbraccia e vi si perde; e sebbene distingue gli estremi, non distingue però se non confusamente lo spazio che corre tra loro. Come allorché vediamo una vasta campagna, di cui pur da tutte le parti si scuopra l'orizzonte (1 agosto 1821)»<sup>76</sup>.

È un atteggiamento laico interno al classicismo in cui ritornano le posizioni culturali ed ideologiche del già citato Costanzo Angelini. Ma è anche un evidenziare, da parte del Villareale, quel rapporto fra natura e antico, fra il giardino della Kolymbetra e le rovine del Tempio di Castore e Polluce, in cui si rivede la notazione dell'estate del 1770 che Patrick Brydon esprime nel suo diario di viaggio in Sicilia e a Malta: «La campagna è splendida. Produce grano, vino e olio in grande abbondanza, e allo stes-

<sup>73</sup> G. De Nervo, *Viaggio in Sicilia 1833* (1834), Palermo, Fondazione Lauro Piazzese, 1989, p. 145.

<sup>74</sup> Citato in G.C. Sciolla, *Canova*, cit., p. 11.

<sup>75</sup> Cito da M.A. Crippa, *Storie e storiografia dell'architettura dell'Ottocento*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 78.

<sup>76</sup> G. Leopardi, *Teorica delle arti, lettere ec., parte pratica, storica ec.*, edizione tematica dello *Zibaldone di pensieri* stabilita sugli *Indici* leopardiani, a cura di F. Cacciapuoti, Roma, Donzelli, 2002, pp. 263-64.

so tempo è ricolma di frutta magnifica di ogni qualità: arance, limoni, melagrane, mandorle, pistacchi, eccetera. Gli occhi ne giovano quasi altrettanto che a rimirare le rovine da cui germogliano»<sup>77</sup>.

Ma anche in questo caso è il rapporto con il moderno vissuto come fonte al pari dell'antico a caratterizzare l'intervento di Villareale. Nell'anastilosi incompleta del tempio di Castore e Polluce, ma anche del cosiddetto "fuso della vecchia" di Selinunte, e cioè la ricostruzione parziale di una monumentale colonna<sup>78</sup>, c'è il riferimento alle rovine antiche secondo quel repertorio ben espresso dalla celebre *Galleria con le immagini di Roma antica* del Pannini (oggi a Stoccarda), e dalle incisioni di Piranesi.

A completare questo profilo della cultura del Villareale legato ai problemi della tutela resta da affrontare l'intervento dei primi anni quaranta riguardante la chiesa cinquecentesca palermitana di Santa Maria della Catena<sup>79</sup>.

I lavori hanno inizio nella seconda metà del 1841, dopo la realizzazione dell'esposizione di Belle Arti del 1841 per la quale Serradifalco, Patania e Villareale ricevono una discreta somma di denaro<sup>80</sup>. Si tratta di un intervento molto diverso dalle integrazioni e ricostruzioni su reperti antichi. Qui Villareale si impegna a ridurre «al primiero stato» – dicono i documenti – il portico della chiesa<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Cito da P. Brydon, *Viaggio in Sicilia e a Malta. 1770*, a cura di V. Frosini, Milano, Longanesi, 1968, p. 265.

<sup>78</sup> D. Malignaggi - D. Favatella, *Valerio Villareale*, cit.

<sup>79</sup> *Santa Maria della Catena. La chiesa dalla fabbrica alla suppellettile*, a cura di C. Torcivia, Palermo, Abadir, 2003. Nel *Regesto* non vengono indicati gli interventi di restauro curati dal Villareale.

<sup>80</sup> 15 ottobre 1841: «Ducati trentacinque e grani 12 dai signori Duca di Serradifalco, don Valerio Villareale, don Giuseppe Patania (...) spese fatte per l'ultima esposizione di belle Arti» (ASMARP, *Libretto di tavola della Commissione delle Antichità di Sicilia - anni 1835-1845*, in *Eattività... (1835-45)*, cit., p. 146). Sul ruolo svolto dal Presidente della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia, il duca di Serradifalco, nel sistema delle esposizioni di Belle Arti e sulla definizione del pensionato romano per gli artisti siciliani si veda V. Chiaramonte, *Formazione artistica e attività di tutela*, cit.

<sup>81</sup> 9 novembre 1841: «Ducati trentasei a don Valerio Villareale a conto delle spese da fare per la demolizione della stanza, e dell'Arco di moderna costruzione che deturpano il portico della Chiesa della Catena e per le riparazioni da farsi per ridurlo al primiero stato»; 22 novembre 1841: «Ducati trentasei a don Valerio Villareale ad oggetto di impiegarle nella continuazione dei lavori del portico nella Chiesa della Catena che dovrà ridarsi al primiero stato»; 1 dicembre 1841: «Ducati ventisette a don Valerio Villareale ad oggetto di impiegarle nella continuazione dei lavori del portico nella Chiesa della Catena»; 21 gennaio 1842: «Ducati quindici a maestro Giovanni Di Prima per un indennizzo accordatogli nell'avere costruita una balconata in ferro nel terrazzo che guarda Toledo nel portico della Chiesa della Catena, e che non si è lasciata per essersi disposto di eseguirsi un miglior disegno, e ducati a Pietro Gambacurta per un modello di legno dallo stesso fatto nella scala del portico della suddetta chiesa»; 21 gennaio 1842: «Ducati 94 e grani 23 a mastro Nicolò Rotelli e mastro Giuseppe Giacomazzo a completamento di ducati 253.23

I dipinti che testimoniano lo stato della chiesa precedente al restauro del Villareale illustrano un porticato ampliato con la pesante superfetazione di una campata sovradimensionata che copre la vista dell'arco di destra della facciata, una scala a doppia rampa cui si accede attraverso un piccolo arco e, per quanto riguarda la piazza antistante, il monumento di Filippo IV e la vista posteriore della Porta della Dogana. Nel momento in cui Villareale lavora al restauro della chiesa della Catena il monumento di Filippo IV è stato spostato al Foro Italico, mentre dovrebbero trovarsi ancora al loro posto la Porta della Dogana e parte delle cosiddette Mura della Lupa, sul versante opposto della chiesa. Per Villareale si tratterà di rimuovere l'arco aggiunto alla facciata, lo spartano campanile che coronava il fabbricato che mette in collegamento la chiesa con il più tardo monastero, alcuni modesti fabbricati sul versante di mare dell'edificio. Villareale non solo soddisfa a pieno l'esigenza di rimuovere le aggiunte (probabilmente) secentesche alla chiesa, ma accentua i caratteri e l'importanza di un ampio spazio trasversale alla direttrice della via del Cassero, su cui si concentrerà l'attenzione di Giovanni Battista Filippo Basile nel momento in cui realizzerà il complesso progetto della Villa Garibaldi a Piazza Marina<sup>82</sup>.

Sembra che sia schizofrenico l'atteggiamento del Villareale che ricostruisce con tratti moderni le statue antiche, che rimuove i restauri e le ridipinture in un dipinto rinascimentale, che si rifiuta di staccare degli affreschi troppo rovinati, che realizza ruderi "artificiali" con le rovine di Agrigento e Selinunte, che recupera lo stato originario della facciata di una chiesa del primo Cinquecento, liberandola dalle fabbriche aggiunte.

E tuttavia se si rileggono le parole di Leopardi si comprende che egli deve aver agito lungo una logica prevalente che distingue fra l'*indefinito* di un'opera moderna che «è troppo piccolo, e lo spazio, benché i confini non si discernano, è tanto angusto, che l'anima arriva a comprenderlo tutto», e sul quale, dunque, è possibile agire alla ricerca di uno stato originale; e un *indefinito* dell'antico che è «l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde, e sebben sa che vi sono confini non li discerne e non sa quali sieno», e sul quale dunque si agisce ricucendo con tratti moderni, sicuri dell'impossibilità di annullare l'emozione dell'antico nella ricostruzione iconografica

(...) averli fatti corrispondere per mezzo del signor Don Valerio Villareale. Sono per talune opere dagli stessi eseguite nel portico della Chiesa della Catena giusta la relazione di consegna dell'Architetto Don Saverio Cavallaro del 24 dicembre 1841» (ASMARP, *Libretto di tavola della Commissione delle Antichità di Sicilia - anni 1835-1845*, in *Lattività... (1835-45)*, cit., pp. 147-153).

<sup>82</sup> Per il contesto urbano e una sintetica storia degli interventi sull'edificio rinvio a V. Viola, *Contesto urbano*, in *Santa Maria della Catena*, cit., pp. 9-27.



dell'immagine in cui sono evidenti le integrazioni moderne, oppure evocando l'infinito con l'immagine del rudere<sup>83</sup>.

In termini brandiani, potremmo dire che è il trionfo dell'istanza estetica in cui inizia a farsi spazio, proprio grazie alla riflessione sull'antico e sul tema del rudere, l'istanza storica.

## DOCUMENTI

### 1.

Relazione di Matteo Mauro sullo stato di conservazione degli affreschi di Palazzo Sclafani a Palermo indirizzata al Luogotenente di Sicilia, datata 7 marzo 1822 (Archivio di Stato di Palermo, *Ministero Luogotenenziale Interno*, vol. 1983, ff.s.n.).

«In adempimento del venerato comando di V. E., onde ella avere un dettaglio della fatica vorravvi per togliersi dalla parete dell'Atrio dello Spedale grande il famoso quadrone di Pietro Novelli detto il Morrealese e rimetterlo in tela, sono a sommetterle quanto siegue (...)

Primamente il quadrone bisognerà dividersi in molte parti ognuna delle quali dovrà formare un quadro isolato; così un quadro dovrà risultare e dalle due Anime del Purgatorio sollevate da due Angioli per presentarsi a Maria Vergine e dindi da esse patrocinate alla Augustissima Triade. Il secondo rappresenterà M.V. con lo drappello delle Vergini panormitane che dalla Vergine dell'Universo protette s'incamminano alla SS. Triade suddetta. Il terzo [...] S. Ignazio di Loyola, disputante con S. Agostino e S. Gregorio. E siccome in quella parte del quadrone già dal tempo corro-

<sup>83</sup> Il riferimento al brano dello *Zibaldone* del 1821, a ridosso e in assonanza con *L'infinito*, è motivato da fatti testuali, come il richiamo esplicito al genere della veduta con rovine, ma anche da fatti storici. È possibile, infatti, che la riflessione di Leopardi non solo fosse "nell'aria", ma che fosse filtrata nell'ambiente artistico romano, attraverso scambi reciproci, grazie alla fitta rete di conoscenze e frequentazioni del poeta e la sua stessa presenza a Roma. Alla fine del gennaio 1823, infatti, Leopardi scrive da Roma a Francesco Cancellieri: «Stimatissimo Signor Abate Padrone ed Amico. Cercando di soddisfare al mio impegno circa il procurare ai due Signori suoi amici l'ingresso ai Funerali di Canova, ho saputo che non si dispensano biglietti, ma è necessario essere introdotto da qualcuno degli Accademici promotori della funzione, i quali hanno una nota delle persone che vogliono introdurre. La prego dunque di farmi sapere i nomi dei predetti Signori, ch'io non ho bene a memoria. Cercherò, quanto sarà possibile, di farli mettere in lista, e le saprò poi dire a quale Accademico si dovranno indirizzare nel punto dell'ingresso, per essere introdotti. E con piena stima ed amicizia mi confermo il Suo devotissimo Giacomo Leopardi» (G. Leopardi, *Tutte le poesie e le prose* (1997), a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton-Compton, 2001, p. 1236).

sa e perduta, vi si veggono ben conservate alcune teste d'Angioli e di S. Giovanni Battista, così meritando esse pure di trasportarsi in tela formeranno pertanto tanti piccoli quadri al numero di esse teste corrispondenti. Nella cornice del quadrone poi stanvi e stucco dipinte due ben grandi figure una intiera a destra di detta cornice quasi per metà ad olio restaurata e direi meglio bruttata a guasta dal ristauratore. Il quarto quadro addunque conterrà detta figura a destra ma da me a dovere restaurata. Il quinto quadro delle considerabili figure del quadrone [...] la figura a stucco dipinta a sinistra della cornice del quadrone, figura in gran parte perduta, e di cui non esiste se non se la testa con picciola porzione del torso. Ogni quadro isolatamente considerato può figurare, senza l'unione degli altri che se a V. E. verrà talento di ordinare che le disparate figure, trasportate in tela, si unissero a rappresentare il tutto insieme per come attutalmente scorgesi nell'Originale allora altro non dovrà praticarsi salvo che unirsi le parti divise in quella guisa stessa che presentemente si veggono avverrassi così a scorgere il tema generale di tutto il quadrone, tale quale fu ideato e dipinto dall'insigne Autore. Non occorre qui insistere sulla ragione onde doversi dividere il quadrone nelle succennate parti giacché agevolmente si comprende che tutto il quadrone trasportato in unica tela per come sta nel muro una sì macchinosa pittura non troverebbe porta per dove entrare, e riporsi nel locale, ove sarà depositato. Venendo ora alle cautele che indispensabilmente esiggon le mie fatiche in detto quadrone: prima d'ognialtro a mia direzione V. E. si degnerà di ordinare e di formarsi un casotto di tavole con porta, e fermarsi ben sicuro dentro cui io dovrò faticare non veduto, e togliendo mano dà fatica serrare e l'uscio ed impedire qualunque accidente ad onta mi possa venire da nemica mano. Siccome del pari si degnerà cominciata che farà la fatica d'ordinare e delle sentinelle per sorvegliare sull'opera nel tempo di mia assenza. Toccante a spesa per le teste riferite cautele, il tutto si farà a suo conto. Or dovendomi obbligare io a tutte le spese del riporto dal muro alle tele (intendendosi di tutte le succennate figure nelle quali dovrò dividersi il quadrone) sino a doverle consegnare intelarate; e abbisognando io d'un quadrimestre di tempo per condurre a compimento il mio lavoro sommetto a V. E. che referingendomi al più tenue prezzo che possa pretenderne, ne chiedo la somma d'onze centocinquanta, e senza abusare della sofferenza dell'E.V. indicandomi [?] di vantaggio pieno di vivo ossequio e l'onore di soffermarmi. Matteo Mauro».

## 2.

Relazione di Giuseppe Patania e Nicolò Raineri sullo stato di conservazione degli affreschi di Palazzo Sclafani a Palermo indirizzata al Luogotenente di Sicilia, datata 9 giugno 1831 (Archivio di Stato di Palermo, *Ministero Luogotenenziale Interno*, vol. 1983, ff.s.n.).

«Eccellenza, con suo venerato Ufficio del 16 dello scorso maggio siamo stati noi incaricati dietro ordine del Governo di riferire l'occorrente sulle istanze fatte dal Soprintendente delle belle arti Sig. D. Lazzaro Di Giovanni per preservarsi dalla totale rovina quelle porzioni attualmente superstiti del celebre dipinto a fresco del Novelli esistente nel cortile dello Spedale Grande, proponendo di distaccarsi la parte più ingente della pittura, per depositarsi nel museo della Regia Università di Palermo. In adempimento di ciò essendoci noi uniti, ed avendo fatto il corrispondente esame, abbiamo rilevato aver sofferto l'intonaco del dipinto tutta la deteriorazione attribuibile all'enorme carico della fabbrica sovrastante, per cui quella inferiore, ove trovasi il dipinto, è divenuta in gran parte screpolante, e scompaginata, come ancora l'intonaco trovasi d'aver perduto la sua coesione forse per la cattiva condizione del composto, e così proseguendo non v'ha dubbio, che correrebbe al suo totale deperimento. Togliere la fabbrica, per cavarne la muraglia del dipinto, onde trasportarla altrove, come qualche volta suole praticarsi straordinariamente, è una operazione da non potersi verificare, perché come sopra si è detto, il muro ha perduto la sua consistenza, e la natura dell'intonaco è ridotta a tale, che non permette affatto simile operazione senza ridursi in frantumi. A questo inoltre si aggiunge, che qui non esistono braccia da poter materialmente eseguire una così delicata operazione. Quello dunque, che potrebbe farsi all'attuale stato delle cose, si è di liberare il muro dov'è situato del peso, che gli sovrasta, onde mantenersi indipendente in se stesso. Per la quale cosa per dividere la murata del dipinto dalle fabbriche superiori si dovrebbero costruire al di sopra di essa tre segmenti di circolo sostenuti da tre pilastri, i quali andrebbero situati, cioè, due a fianchi del dipinto, il terzo nella parte centrale del medesimo. Egli è vero che questo pilastro intermedio toglierebbe una parte del dipinto, ma lo sarebbe appunto, dove quest'ultimo trovasi grandemente patito, e reso invisibile, per cui nessun dubbio dovrebbe esservi in ciò permettere, onde conservarsi il rimanente, che attualmente è intatto, e che in sostanza forma il soggetto, e l'interessante del quadro. Tali segmenti poggiati sopra i tre anzidetti pilastri servirebbero a sostenere la fabbrica superiore, onde così lasciar libero il dipinto, come si è detto, senza più timore di venire oppresso, e respinto dal peso, che gli sovrasta. Prima d'intraprendersi tale riparo, siccome il pilastro intermedio verrebbe a togliere qualche parte del dipinto, sebbene in un punto reso quasi invisibile, e per timore di qualche inconveniente, che potrebbe succedere nella costruzione, così si dovrebbero far lucidare le migliori teste, e le più belle estremità del dipinto, e farsi ancora eseguire un disegno in un foglio reale a chiaro scuro della parte esistente del fresco, con indicarsi in semplici contorni quella quasi svanita. Indi si dovrebbero praticare le cautele necessarie, che l'arte somministra, onde preservare il dipinto per quanto più sia possibile da qualunque turbamento, che possa recargli il movimento della fabbrica da intraprendersi, coprendolo pria con car-

ta, alla quale verrebbe sovrapposta una coverta di tela con colla leggiera. Sovra di questa un intonaco di creta. Indi una murata esterna con beverone di gesso dentro, per quanto così, qualunque sia il movimento delle fabbriche, avesse l'intonaco del dipinto un freno, e non venisse affatto a cedere. Dietro di ciò s'intraprenderanno i ripari, ed in fine sgombrato il tutto, ritrovarsi il dipinto come meglio sia possibile. Da tutto il premesso si raccoglie, che lasciando le cose nello stato attuale, il quadro si perderebbe interamente, che toglierlo dal luogo, ov'esiste, non può affatto eseguirsi, e che perciò altro non resta, che procurare di conservarlo nel locale medesimo, e quantunque nell'esecuzione pratica potrebbe in qualche parte soffrire, questo sarebbe un minor male in vece di perderlo dell'intutto. Queste dunque sono le cose, che noi opiniamo doversi eseguire, per cui le sommettiamo alla E. V. per quell'uso, che credesi conveniente; ben'inteso, che trattasi della conservazione d'un oggetto prezioso per le belle arti, e che grandemente interessa gli amatori delle medesime, ci sottomettiamo ben volentieri al sentimento di altri artisti, in un coi quali esaminate nuovamente e discusse le cose, si possa vedere, se vi sia migliore espediente a prendere, non avendo noi in ciò la minima difficoltà, essendo unicamente dati dallo impegno di accertare maggiormente la riuscita di questa delicata operazione. Le quali cose finalmente, se saranno approvate, si dovrebbero affidare ai più buoni artisti per la esatta esecuzione. Gli incaricati, Nicolò Ranieri Architetto, Giuseppe Patania».

3.

Agostino Gallo, *Memoria del Fresco di Pietro Novelli esistente nello Spedale grande di Palermo*, indirizzata al Luogotenente di Sicilia, 1835 ca. (Archivio di Stato di Palermo, *Ministero Luogotenenziale Interno*, vol. 1983, ff.s.n.; copia del documento si trova anche ivi, *Ministero Affari di Sicilia*, vol. 640 bis, ff.s.n.).

«Lo spedale grande di Palermo fondato dal beato Giuliano Majale sul cominciamento del secolo XV è adorno d'uno spazioso atrio, con archi in giro, sorretti da pilastri, con volte sulle quali stanno i piani superiori. Nelle pareti in fondo agli archi furono fatti dipingere circa il 1440 da Antonio Crescenzo palermitano due gran quadri, uno rappresentante il trionfo della morte, in parte sull'idea del Petrarca, e l'altro il giudizio universale. Quest'ultimo fu atterrato, son già molti anni, in occasione di esservi ivi aperta una nuova scala. L'altro è rimasto poco guasto dal tempo. Di contro a questo fu dipinto a fresco nel 1636 dal celebre Pietro Novelli dalla patria detto il Morrealese, il Paradiso. Scorgesi ivi a man sinistra vicino a Gesù Cristo la celeste corte, composta de' Patriarchi Santi e Santi principali e capi di ordini monastici ed al lato opposto vi si veggono tuttavia due angeli che innalzano al cielo alcune anime già purgate dalle mente umane, mentre altre in un piano superiore sono accolte da S.ta

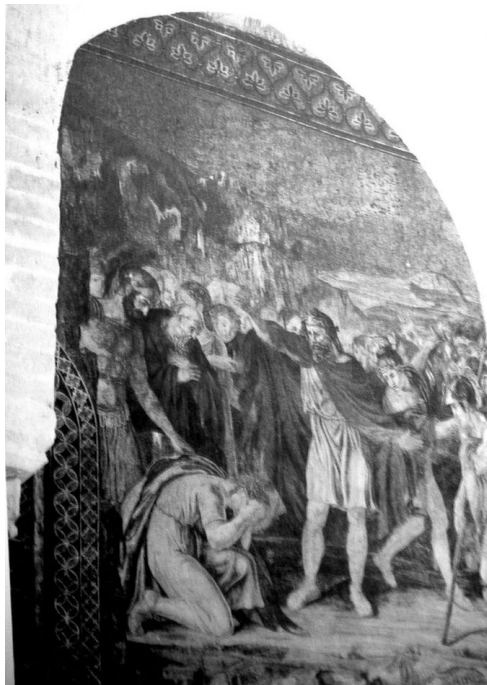
Rosalia, e introdotte dalla B.ta Vergine Maria al cospetto di Gesù Cristo. Questo bellissimo fresco da me descritto nella vita del Novelli è stato sempre riguardato come il suo capolavoro di composizione. Sin dai tempi di Antonio Mongitore, secondo egli ci dice, avea molto sofferto nella parte sinistra per l'umidità di un ponte superiore; ma pur conservava ancora parte delle figure di questo fianco danneggiato, ove leggevasi il nome dell'autore e l'anno di sopra indicato, che nelle altre opere dello stesso quasi mai appose per indicar forse che non eran di sua piena soddisfazione. Crescendo i guasti sempre più si per l'umidità che per il muro che minacciava rovina io sollicitai nel 1824 il Principe di Campofranco allora luogotenente ad ordinarne la ristorazione nella parte almeno del dipinto che ancor conservava le figure il cui intonaco minacciava pure rovina. Fù riparato il muro nella parte inferiore e colla assistenza e direzione di Villareale, ragguardevole artista, ristorata alla meglio la pittura. Fu proposto, à vero, da alcuni di staccarsi, secondo il metodo praticato in Italia, e al Villareale ben noto; ma si osservò da costui che essendo gonfiato l'intonaco e screpolato in alcuni punti, non se ne avrebbe avuto buon successo. Si credette quindi espediente di farne eseguire un gran disegno a chiaro oscuro dal Barbera sotto la direzione del Patania suo maestro che per la parte della pittura svanita si valse di un antico disegno; talché si ebbe l'intera composizione metà segnata a semplici contorni per indicare la parte perduta, e l'altra a chiaro oscuro quella esistente. Il Velasques altronde avea copiato in colori detto quadro, lasciando similmente in contorni le figure dileguate. Fu ordinato del pari al Barbera e al Bucalo, anche allievo di Patania, di lucidare i contorni delle teste e figure principali esistenti e riportarle in grandi disegni tratteggiati a chiaro oscuro. Queste copie furon posti in telai, e cornici, e depositati nella Galleria della regia Università per istudio della gioventù. L'altro dipinto del trionfo delle morte era stato poco prima ristorato dal Velasques e conservasi fin'ora in buono stato. E siccome esso è pur lavoro interessantissimo per il secolo in cui fu eseguito, da poter gareggiare con le opere di Simone Memmi, di esso fe' eseguire privatamente un disegno lo scrivente dal pittore Ognibene per servirgli alla storia delle arti siciliane di cui si occupa. Dal fin qui esposto rilevasi che tanto il celebre dipinto del Novelli che quello ragguardevole del Crescenzo non sono stati trascurati come meglio potevasi conoscere dalle carte esistenti nell'Archivio del 2° carico del ripartimento dell'Interno presso la Luogotenenza. Sembra difficile, se pur non vuolsi dire impossibile, atteso lo stato di deperimento in cui trovasi il fresco del Novelli, che venga staccato, e secondo il metodo già conosciuto, riattaccato e conservato sulla tela, su di che potrà l'E.V. consultare gli artisti, che giudicherà più intelligenti».



1. *Zeus in trono*, calcarenite, marmo bianco e stucco, I sec. a.C., Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas"



2. *Zeus stante*, calcarenite, marmo bianco e stucco, copia romana da prototipo ellenistico, Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas"



3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Gli ambasciatori di Agamennone pregano Achille di combattere*, olio su tela, 1801, Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (foto © École Nazionale Supérieure des Beaux-Arts)

4. Valerio Villareale (disegno) – Pietro Casamassima (direzione del mosaico), *Re David benefica Siba*, mosaico, 1832, Palermo, Cappella Palatina, portico esterno





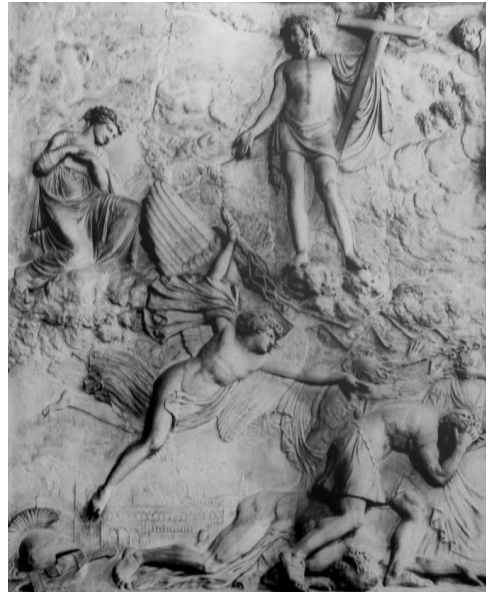
5. Valerio Villareale, *Re David*, cartone preparatorio, 1832 ca., Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dettaglio

6. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Studio di vecchio*, olio su tavola, 1808, Aix-en-Provence, Musée Granet (foto © Musée Granet / Bernard Terlay CPA)



7. Pierre-Jean David d'Angers, *Morte di Epaminonda*, gesso, 1811, Angers, Galerie David d'Angers (foto ©Musées d'Angers / Pierre David)

8. Valerio Villareale, *Episodio omerico*, penna su carta bianca, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis



9. Antonio Canova, *Morte di Priamo*, gesso, 1787-90 ca., Possagno, Gipsoteca Canoviana

10. Valerio Villareale, *Santa Rosalia libera Palermo dalla peste*, marmo, 1830, Palermo, Cattedrale, Cappella di Santa Rosalia

11. Pierre Jean David d'Angers, *Nereide che porta l'elmo di Achille*, gesso, 1815, Angers, Galerie David d'Angers (foto ©Musées d'Angers / Pierre David)



## L'Officina dei restauri dei marmi del Real Museo Borbonico: spunti per la storia, le figure professionali e i metodi

di Alba Irollo

L'Officina dei restauri dei marmi del Real Museo di Napoli ricevette un assetto definito nel 1815, in un anno di profondi rivolgimenti politici, quindi, destinati a ripercuotersi anche sul piano delle istituzioni culturali. Solo di lì a poco – con il decreto del 22 febbraio 1816 – alla denominazione del museo fu aggiunto l'aggettivo “Borbonico”, foriero di una precisa considerazione degli oggetti ivi raccolti, e in futuro depositati, che Ferdinando I, con quello stesso provvedimento, si affrettava a definire di sua «libera proprietà allodiale».

La sua storia – dall'abbrivo negli anni della Restaurazione, fin oltre l'Unità d'Italia – può essere ricostruita mettendo in sequenza un certo numero di casi, e costipando in singole biografie i dati relativi alle figure che vi si avvicendarono; oppure – ed è l'opzione di metodo che accolgo – tenendola ancorata al suo ambito di riferimento (politico, culturale e, soprattutto, istituzionale), e interrogandosi, oltre che su questioni squisitamente tecniche, sulla normativa e sulle prassi che ne regolarono l'attività.

Proverò, in questa occasione, a proporre un tassello, prendendo avvio da alcuni interventi di restauro risalenti alla metà degli anni venti dell'Ottocento, e rimessi in discussione già alla metà del decennio successivo. Essi aiutano a mettere a fuoco un momento cruciale, a mio avviso, della storia della tutela nel Regno delle Due Sicilie. E, nello specifico, offrono diversi spunti per farsi un'idea di quanto accadesse dentro e “intorno” all'Officina dei restauri dei marmi negli anni in cui maturò uno scarto significativo per la definizione di figure professionali e di metodi di lavoro.

Quanto accadeva lì dentro costituisce però materia – va detto subito, e pur deferendone l'approfondimento ad altri studi – non solo della storia della tutela ma anche della storia del gusto. Dall'Officina, infatti, non “uscivano” solo opere antiche restaurate ma anche riproduzioni in gesso delle sculture del museo, destinate in dono o in vendita ad accademie d'arte, altri musei, grandi collezionisti europei. Riproduzioni in gesso, che nel momento storico da cui parto vennero destinate anche agli scavi di Pompei, per fare di questi un sorta di museo unico al mondo, in cui le sculture, una volta rimossi gli originali per problemi di conservazione, potessero essere comunque ancora fruite nel loro contesto.

Fra l'autunno del 1825 e la primavera dell'anno successivo nell'Officina del Real Museo Borbonico furono restaurate tre statue di marmo, che erano state rimosse dagli scavi di Pompei, appunto, nel settembre del 1823. Già due anni prima del restauro, Michele Arditi, direttore del museo nonché Soprintendente degli scavi, aveva sollecitato Angelo Solari e Angelo De Vivo, rispettivamente direttore e restauratore del-

l'Officina, a riferire del loro stato di conservazione<sup>1</sup>. Sappiamo così che una era la famosa statua di *Eumachia* ed era pervenuta al museo «ben conservata e tutta sana, non avendo sofferto danno dall'ingiuria del tempo, se non che qualche piccola mancanza di pieghe nel panneggio, e pochi punti di diti mancanti nella mano sinistra»; mentre le altre due erano le sculture ritrovate nell'edificio prospiciente il Foro che oggi è noto come Macellum, e richiedevano interventi più sostanziali: quella femminile (Fig. 1) in particolare, integrazioni per «il braccio dritto colla mano, porzione de' diti della mano sinistra, e molti pezzi di pieghe nel panneggio»; quella maschile (Fig. 2), invece, integrazioni per «il braccio dritto con porzione dell'antibraccio, mano dritta, e sinistra, e molti pezzi di pieghe», nonché – in primo luogo – il ripristino del busto sulla parte inferiore del corpo, da cui si era staccato durante il trasferimento al museo.

Il rapporto sullo stato di conservazione dei tre marmi e, soprattutto, la proposta di restauro avanzata contestualmente da Solari e De Vivo diedero avvio ad un iter che in tutti i suoi passaggi si configura come necessario. L'impressione deriva dalla lettura del carteggio intercorso, successivamente, fra i tre funzionari che avrebbero dovuto seguire le varie fasi dell'intervento: il direttore del Real Museo Borbonico; il ministro di Casa Reale, alle cui attribuzioni nel 1821 erano passati anche i musei e gli scavi; e il presidente della Società Reale, come portavoce dell'Accademia Ercolanese. Quest'ultima costituiva ormai, a quelle date, con l'Accademia di Belle Arti e quella delle Scienze, una delle tre ramificazioni dell'istituzione creata da Giuseppe Bonaparte nel 1808 sul modello dell'Institut de France, e, come già il museo, “fatta propria” da Ferdinando I all'indomani della Restaurazione, con un regio decreto (del 2 aprile 1817) che, prima di tutto, definiva la Società Reale “Borbonica”.

A questo punto va sottolineato che il ruolo consultivo, o di controllo, a cui l'Accademia Ercolanese era chiamata quando nel museo si decideva di intervenire su pezzi antichi, era stato definito – o definitivamente codificato – solo qualche anno prima delle vicende che qui si narrano: un rescritto reale del 25 gennaio 1818, interamente dedicato al restauro delle antichità, pare aver segnato, anche per questo, un passo significativo in un processo di superamento di mere consuetudini che, insieme alle maestranze, il museo di Napoli aveva ereditato da quello di Portici sul principio del cosiddetto «decennio francese»<sup>2</sup>. Nel passaggio fra Sette e Ottocento, dalla realtà

<sup>1</sup> Una copia del rapporto, datato “Napoli, 20 settembre 1823”, si trova in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Ministero della Pubblica Istruzione, II Inventario*, 2059, cc.s.n.

<sup>2</sup> Integralmente trascritto nella sezione *Documenti*, al n. 1. Su questo provvedimento, in occasione del convegno, si è appuntata anche l'attenzione di Andrea Milanese. Lo studioso ha gentilmente lasciato che fossi io a renderlo noto per intero; per parta mia, rimando al suo contributo per considerazioni relative al restauro dei vasi, e lo ringrazio per aver reso proficue oltre che agevoli le mie ricerche alla Biblioteca e all'Archivio della Soprintendenza per i beni archeologici di Napoli e Caserta.

dello studio a quella dell'Officina, da una generazione di restauratori ad un'altra, questo processo si avvertiva, ovviamente, anche sul piano concreto del "fare".

Solari e De Vivo nel loro rapporto, dopo aver esposto le condizioni in cui versavano le opere, avevano precisato:

«Dovendosi ristaurare *in gesso* le tre descritte statue a regola d'arte conviene fare i modelli in creta delli bracci e mani mancanti studiandoli col vero avanti; e dopo fatti i detti modelli a carattere delle figure, bisogna farne il cavo, ed indi il getto, ed attaccarli alle figure suddette con perni di metallo e gesso, e piombo, con rifare tutti i perni di metallo affinché non si distaccino; così ancora conviene attaccare la figura dell'uomo. Per tale operazione ci anderà la spesa di ducati quindici, compreso l'importo del ferro per li buchi, li perni di metallo, piombo, gesso, creta, colle giornate del formatore, ed altre piccole spese che possono occorrere»<sup>3</sup>.

Quella dei due restauratori non era, tuttavia, molto più che una prima ipotesi di lavoro, giunta poi, tramite Arditì, nelle mani del marchese Giuseppe Ruffo, allora ministro di Casa Reale. Quest'ultimo degli interventi approvava solo la spesa, ma «circa il modo come eseguirgli» si rimetteva al giudizio dell'Accademia Ercolanese, da cui – ricordava – i restauratori dovevano «dipendere»<sup>4</sup>. E infatti la conferma definitiva dell'esistenza di una procedura da rispettare viene dal rapporto dell'Accademia, benché questo risalga ormai a due anni dopo. Essa passò al vaglio la proposta di Solari e De Vivo, esprimendo il suo parere sulla base di un disegno, da cui risultava chiaro in che modo le due sculture del Macellum sarebbero apparse una volta integrate delle parti mancanti (Fig. 3):

«In esecuzione degli ordini di Sua Eccellenza il Ministro Segretario della Real Casa, comunicati a questa Accademia Reale in data de' 4 ottobre 1823, circa taluni restauri sulle statue venute da Pompei a giudizio de' restauratori del Real Museo, la medesima ha esaminati i disegni de' restauri che si propongono per le suddette statue, ed ha ora l'onore di manifestare (...) che per la statua muliebre debba seguirsi esattamente una statua di bronzo del Real Museo che offre, per così dire, la ripetizione dello stesso argo-

<sup>3</sup> Dal rapporto di Solari e De Vivo citato alla nota 1 (il corsivo nel testo è mio).

<sup>4</sup> Cfr. la comunicazione al direttore del Real Museo del 26 settembre 1823 (in ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione, II Inventario*, 2059, cc.s.n.): «... i restauratori dipendano dall'Accademia Ercolanese, a norma del sistema generalmente adottato in simili casi».

mento. In quanto poi alla statua virile sospetta che colla destra tener dovevasi poggiato allo scudo, come sono effigiati i due Cesari Cajo e Lucio ne' denari di Augusto. Dovrà poi, in ogni conto, nella sinistra mano esprimersi l'asta pura, come si ripresenta negli altri monumenti dell'antichità figurata»<sup>5</sup>.

Il caso dei due marmi del Macellum è paradigmatico. Essi, a differenza dell'*Eumachia*, ritrovata sostanzialmente «tutta sana», mancavano giusto degli arti superiori e, quindi, degli attributi iconografici che in origine identificavano i soggetti rappresentati<sup>6</sup>. A maggior ragione, perciò, qualsiasi ipotesi relativa a questi ultimi doveva essere formulata e discussa dai membri dell'Accademia Ercolanese che vantavano competenze specifiche nel campo dell'«antichità figurata», vale a dire – in termini moderni – della storia dell'arte antica. Infatti, in relazione alla pratica e alla 'teoria' del restauro delle antichità, il ruolo di questa istituzione – fondata, com'è noto, nel 1755 con lo scopo precipuo di studiare i pezzi progressivamente restituiti dagli scavi del Regno – doveva essersi precisato proprio lungo la strada aperta da Winckelmann<sup>7</sup>.

A ben vedere, il problema dell'iconografia delle due statue aveva destato l'interesse degli eruditi napoletani fin dal loro rinvenimento: sulla scultura femminile, in particolare, si era soffermato Francesco Maria Avellino, in un'articolata memoria letta in seno all'Accademia Ercolanese – di cui era membro – il 24 luglio 1822<sup>8</sup>. Proprio sulla base di questa, a mio parere, l'Accademia stilò il suo rapporto; essa, inoltre, era probabilmente già nota a chi – Solari e/o De Vivo? – tracciò lo schizzo che prefigurava le opere restaurate. Era stato appunto Avellino ad ipotizzare che la scultura femminile dovesse avere la mano destra libera, dal momento che con la sinistra porge una capsella con grani d'incenso<sup>9</sup>. Ed è proprio così che la vediamo rappresentata nel disegno, e che con tutta probabilità fra il 1825 e il '26 fu restaurata.

<sup>5</sup> Il rapporto dell'Accademia Ercolanese, datato al 16 settembre 1825, è riportato in una comunicazione del presidente della Società Reale al ministro di Casa Reale, del 23 settembre successivo (*ibidem*).

<sup>6</sup> Sulle due sculture, vedi: S. Adamo Muscettola, *I Nigidi Mai di Pompei: far politica tra l'età neroniana e l'età flavia*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», s. III, XIV-XV, 1991-1992, pp. 193-218; K. Wallat, *Die Ostseite des Forums von Pompei*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997, pp. 262-266.

<sup>7</sup> Si veda almeno: F. Testa, *Il torso e il rudere. Winckelmann, il primato della scultura e il problema del restauro*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, atti della Seconda Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 8-11 novembre 2000) a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa (VI), Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004, pp. 85-105.

<sup>8</sup> F. M. Avellino, *Conghietture di F. M. Avellino sopra una statua di marmo recentemente dissotterrata in Pompei lette all'Accademia Ercolanese nella tornata de' 24 Luglio 1822*, in *Memorie della Regale Accademia Ercolanese di Archeologia*, Napoli, Stamperia Reale, 1822-1862, vol. II (1833), pp. 1-25.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 7 (nota 4): «... esser doveva libera per poter trarre l'incenso dal vasettino della sinistra».



Avellino aveva messo insieme in maniera serrata ipotesi e confronti: partito dal presupposto che la statua femminile fosse «una sacerdotessa nell'atto che si accinge al sacrificio»<sup>10</sup>, era arrivato a dimostrare in maniera autorevole perché ritenesse questa una *Livia*<sup>11</sup>, e, di conseguenza, il suo pendant un *Nerone Druso*.

Le sue ipotesi interpretative ricorrono nei documenti, ed è ciò che mi fa pensare che esse costituirono le linee-guida dell'intervento sulle due statue del Macellum. Ma anche a prescindere da questo episodio specifico, la presenza di Avellino all'interno dell'Accademia Ercolanese appare significativa. Infatti, se nella sua memoria, discettando di iconografia, si dichiarava consapevolmente debitore, quanto a contenuti e soprattutto a metodo, nei confronti di Ennio Quirino Visconti, non è improbabile che in seno all'Accademia, in vista di provvedimenti normativi o casi concreti, provasse a fare tesoro, invece, delle considerazioni dell'erudito romano in merito al restauro della statuaria antica<sup>12</sup>.

Per rendersi maggiormente conto di quanto il problema delle integrazioni fosse allora avvertito, si consideri che in un'incisione pubblicata nel terzo volume del *Real Museo Borbonico*, che è del 1827, la statua femminile viene riprodotta priva del braccio destro (con cui oggi le vediamo invece reggere una patera); mentre, nella tavola corrispondente, la scultura maschile appare integrata in tutte le sue mancanze (con l'asta 'pura', di cui l'Accademia Ercolanese era parsa certa, ma senza scudo: proprio come è oggi)<sup>13</sup>. Ad intervento eseguito, dunque, una sola statua fu resa nota senza aggiunte di restauro: la più problematica. Il motivo viene suggerito proprio dal rescritto reale del 1818, giacché le sue restrizioni sono fondate sul presupposto che «generalmente parlando, i restauri sono di ostacolo alla sicura interpretazione de' monumenti antichi»: la questione degli attributi iconografici della figura femminile doveva avere ancora riposte controverse, pertanto le integrazioni, più che d'ausilio, furono ritenute potenzialmente fuorvianti.

<sup>10</sup> Ivi, p. 2.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, pp. 18-19, in particolare il passo in cui Avellino, riferendosi a Ennio Quirino Visconti, scrive «... anche in una non dissimile statua di bronzo del Real Museo Borbonico, trovata in Ercolano, e pubblicata come incerta, ravvisa una ripetizione dello stesso soggetto»; e, poi, il parere espresso nel dall'Accademia Ercolanese nel suo rapporto: «... per la statua muliebre debba seguirsi esattamente una statua di bronzo del Real Museo che offre, per così dire, la ripetizione dello stesso argomento» (citato qui alla nota 5).

<sup>12</sup> Si veda almeno: D. Gallo, *Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tra Settecento e Ottocento*, in *Thorvaldsen. Ambiente, l'influsso, il mito*, a cura di P. Kragelund - M. Nykjaer, «Analecta Romana Instituti Danici», Supplementum, 18, 1991, pp. 101-122.

<sup>13</sup> G. Finati, in *Real Museo Borbonico*, Napoli, Stamperia Reale, 1824-1857, vol. III (1827), tavv. XXXVII e XXXVIII. Le due tavole furono ripubblicate a corredo della dissertazione di Avellino (*Memorie*, cit., tavv. n.n.).

Il rescritto, come molti provvedimenti del suo genere, rappresenta, ad un tempo, un punto di arrivo e un punto di partenza, e induce ad interrogarsi – seppure rapidamente, in attesa di sufficienti riscontri – sia sulle sue premesse che sulle sue applicazioni. Basato su posizioni teoriche molto avanzate, condivise in primo luogo dall'Accademia Ercolanese, ebbe efficace valore normativo negli anni venti, ma non più nel decennio successivo. Fra il 1834 e il '35, infatti, le due sculture del Macellum furono restaurate nuovamente: Gaetano Della Rocca, che da qualche anno lavorava per il Real Museo Borbonico, fu incaricato di rimuovere le integrazioni in gesso di De Vivo, che nel frattempo era uscito di scena, e di sostituirle con altre di marmo.

«Assai inferiore all'originale sembrano le aggiunte del de Vivo, ed io opinerei – scriveva Michele Arditi a proposito della statua femminile, che ormai era esposta nel Portico degli Imperatori – di potersi supplire in marmo ciò che le manca, sì perché non potrebbe andare errata nel supplimento, e sì anche perché il merito del Pompeiano scarpello, paragonabile ai buoni tempi di Roma, non manca di una interessante bellezza»<sup>14</sup>.

Cos'era accaduto? Forse erano solo cambiati i tempi. E il rescritto veniva ormai semplicemente interpretato con meno rigore. Invero, se la sua efficacia attende ancora di essere valutata su di una casistica più ampia di quella che oggi si ha a disposizione, si può già anticipare che da un certo punto in poi – ma non saprei stabilire con esattezza quando – non fu preferito esclusivamente il marmo al gesso per le integrazioni di sculture antiche, piuttosto si optò talora per l'uno, talora per l'altro<sup>15</sup>.

Ora però interessa di più riflettere sulla matrice culturale del provvedimento. Se si pensa alla sua datazione – la ricordo, 25 gennaio 1818 – non si potrà fare a meno di

<sup>14</sup> Comunicazione al ministro della Pubblica Istruzione, datata "Napoli, 24 marzo 1834", in ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, 331/ 97, cc.s.n. Dai documenti dello stesso fascicolo si deduce che la *Livia* era stata integrata da De Vivo anche del braccio destro, quindi la patera fu probabilmente aggiunta con l'intervento del '34 e in seguito ad altri studi. Sul restauro del cosiddetto *Nerone Druso*, cfr. invece ivi, il fasc. 86.

<sup>15</sup> Se esiste ormai un congruo numero di pubblicazioni da cui si possono trarre notizie relative ai restauri realizzati sulle sculture delle collezioni Farnese e Borbonica nel corso del secondo Settecento, per gli interventi eseguiti durante il XIX secolo – e soprattutto per chi li ha eseguiti – si può far riferimento ad una bibliografia a dir poco esigua. Quanto al problema dell'uso del gesso e del marmo per le integrazioni, qualche caso si può ricavare da A. Cristilli, *La Nereide su pistrice da Posillipo. Vecchi dati e nuove acquisizioni*, in «Napoli Nobilissima», s. V, VIII, 3-4, 2006, pp. 81-94; G. Prisco, *Dalle Terme al Museo di Napoli*, in *Il Toro Farnese. La «montagna di marmo» tra Roma e Napoli*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1991, pp. 47-68, in part. p. 60; Eadem, «La più bella cosa di cristianità»: i restauri alla collezione Farnese di sculture, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli, Electa Napoli, 2007, pp. 81-133, in part. pp. 115-116. Colgo l'occasione per ringraziare Gabriella Prisco per avermi fatto leggere quest'ultimo suo saggio quand'era ancora in bozze, e, soprattutto, per il prezioso scambio di opinioni avuto nei giorni del convegno.

costatare che esso risale ad un periodo molto significativo per la storia del restauro della statuaria antica, quello segnato dal dibattito di respiro europeo nato intorno ai marmi del Partenone, dal 1817 finalmente esposti – senza integrazioni – al British Museum<sup>16</sup>. Se il rescritto ne costituisce effettivamente una traccia, allora a Napoli si ebbe una ricezione precoce di quel dibattito, oltre che profonda e con ripercussioni molto concrete: solo nel corso del '18, infatti, sarebbero apparse le *Lettres* a Canova di Quatremère de Quincy e l'edizione italiana dell'entusiastico testo di Benjamin R. Haydon su quei marmi<sup>17</sup>, di cui solo nel '20, invece, sarebbero arrivati nella capitale borbonica i calchi in gesso, dono di Giorgio IV d'Inghilterra<sup>18</sup>. In tal caso, inoltre, esso rappresenterebbe prova efficace del fatto che nella Napoli di primo Ottocento le idee più aggiornate non circolavano generalmente sulla pubblicistica, piuttosto all'interno delle tre Accademie che costituivano la Società Reale<sup>19</sup>.

Ad ogni modo, proprio il prestigio che il British Museum aveva raggiunto grazie all'acquisto delle sculture del Partenone – forse più della fama del Louvre, ridimensionata dalle recenti restituzioni – proiettò un lungo cono d'ombra sulle collezioni di cui Ferdinando I era tornato ad appropriarsi con la Restaurazione, e giusto quando esse pote-

<sup>16</sup> Su questo, un utile quadro d'insieme viene offerto da O. Rossi Pinelli, *Il frontone di Aegina e la cultura del restauro dell'antico a Roma intorno al 1816*, in *Thorvaldsen*, cit., pp. 123-129.

<sup>17</sup> A.C. Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres à Rome, et adressées à M. Canova sur les marbres d'Elgin, ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes*, Roma, s.e., 1818; B.R. Haydon, *Giudizio dei conoscitori delle belle arti, comparato con quello dei professori di esse; e massime relativamente ai marmi di Lord Elgin* (ed. orig.: London 1816), London, G. Schulze & J. Dean, 1818.

<sup>18</sup> Cfr. M. Nocca, Sempre intenti a propagar nuovo gusto. *Antonio Canova, Jean-Baptiste Wicar e la tentata riforma della Reale Accademia delle Arti di Napoli (1806-1809): la nascita della Gipsoteca*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, atti della Quarta Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, 4-8 novembre 2002) a cura di F. Mazzocca – G. Venturi, Bassano del Grappa (VI), Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, pp. 327-359, a p. 345.

<sup>19</sup> Come in altre circostanze, anche mentre lavoravo a questo contributo ho condotto una verifica sui giornali del tempo. Essi, a differenza dei documenti d'archivio, non restituiscono che poco o nulla relativamente al Real Museo Borbonico e agli scavi. Eppure, sul finire degli anni dieci, la riflessione sui metodi di restauro emergeva contemporaneamente su più fronti, giacché, credo, l'allestimento delle collezioni museali faceva avvertire con più urgenza il bisogno di una normativa. Mi pare significativo qui ricordare che il *Piano pel restauro de' quadri depositati nel Regal Museo Borbonico* redatto da Michele Arditi è di soli due mesi successivo al rescritto reale sul restauro delle antichità. Per il *Piano*, cfr. P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori di dipinti del Real Museo Borbonico negli anni venti dell'Ottocento*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 novembre 2002) a cura di M.I. Catalano - G. Prisco, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 141-167, dove è reso noto e discusso alle pp. 142-145, 160-161.

vano essere finalmente mostrate quasi del tutto allestite nel Real Museo<sup>20</sup>. Probabilmente anche per questo motivo il re, una volta tornato a Napoli, dirottò la sua attenzione sugli scavi di Pompei, che il 10 novembre 1819, come preannunciato nel decreto istitutivo del Real Museo Borbonico, avrebbe dotato di un nuovo regolamento<sup>21</sup>.

I casi prescelti aiutano a dipanare anche il filo di questo discorso. Ho già detto che l'*Eumachia* e le due sculture del Macellum furono trasportate nel Real Museo di Napoli nel settembre del 1823. Aggiungo ora: solo diverso tempo dopo il loro rinvenimento. L'*Eumachia*, in particolare, era venuta alla luce alla fine del febbraio 1820, destando il compiacimento di quanti, sin dall'anno precedente, avevano seguito con interesse lo scavo dell'edificio che dalla donna prende nome, tanto che tra di essi s'insinuò l'idea che la statua lì dovesse rimanere. Quasi certamente fu Arditì a scrivere:

«L'acquisto di questo oggetto di scultura è molto prezioso, poichè è di un merito tale che può dirsi il primo trovato, in questi R. Scavi, di marmo così grande, e di uno stile e di un carattere così sublime, tanto per l'insieme e proporzione della figura, che per le sue delicate ed eleganti forme (...) La scoperta di questa statua si renderebbe infinitamente più interessante se si restasse nel luogo medesimo dove si è rinvenuta...»<sup>22</sup>.

Il marmo, per circa tre anni, fu effettivamente lasciato *in situ*. Ed ecco la novità: se già nel corso del decennio francese risoluzioni analoghe venivano prese quasi di prassi per le pitture<sup>23</sup>, generalmente considerate testimonianze di minor conto, l'*Eumachia* era una scultura, e anche di particolare pregio. Ferdinando I dunque, risolvendosi a far ricollocare la statua nella cripta dove si trovava in origine – a beneficio del suo “contesto” –, sembra comprendere e legittimare l'indirizzo ormai preso dalle ricerche archeologiche, non più finalizzate all'esclusivo reperimento di oggetti, ma allo scavo sistematico di intere costruzioni; e soprattutto si mostra pronto ad accelerare il passo coi tempi.

<sup>20</sup> Sull'allestimento del Museo nel corso del decennio francese, vedi A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Le prime sistemazioni del «museo delle statue» e delle altre raccolte (1806-1815)*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», s. III, XIX-XX, 1996-1997, pp. 345-405.

<sup>21</sup> Cfr. P. D'Alconzo, *Lanello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze, Edifir, 1999, pp. 127, 138 (nota 27); e, per considerazioni relative alle pitture, Eadem, *Picturae excise. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2002, p. 77.

<sup>22</sup> G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, Napoli, 1860-1864, vol. II, (1862), p. 18. Entro la fine dello stesso anno dovette uscire il testo di G. Bechi, *Del Calcidico e della cripta di Eumachia scavati nel Foro di Pompei l'anno 1820*, Napoli, Tipografia del Deposito della Guerra, 1820, dove compare un'incisione della statua (cfr. tav. IV).

<sup>23</sup> Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excise*, cit., p. 68.

La stagione francese, infatti, aveva lasciato un segno indelebile non solo a Roma<sup>24</sup>, ma anche a Pompei. Ormai si era fatta strada in maniera preponderante la convinzione che gli scavi dovessero restituire ai visitatori un'idea quanto più concreta e, quindi, suggestiva della città antica, quale, fino ad allora, era venuta fuori soltanto su carta, dai “restauri” degli architetti francesi<sup>25</sup>: per questo motivo, nei primi anni venti gli edifici, una volta scavati, venivano, per così dire, “riallestiti”. La riprova di ciò è il fatto che, nel giugno del 1822, il re decise di lasciare *in situ* anche le due statue del Macellum, rinvenute nell'aprile precedente; mentre solo pochi mesi prima aveva deliberato – sollecitato a riflettere ancora una volta, come faceva caso per caso, su una prassi per certi versi ormai invalsa – che non fossero rimosse, da un altro edificio, le pitture. Fu probabilmente Antonio Bonucci, allora direttore degli scavi di Pompei, a commentare così, il 16 febbraio di quell'anno, la risoluzione del re in merito a queste ultime:

«I monumenti che di giorno in giorno vanno a dissotterrarsi in questa sepolta città, richiamano l'attenzione di tutte le persone culte che qua si portano a visitarli, anche dai luoghi più remoti del mondo, e particolarmente quando vi è il modo di conservarne le parti, che somministrano a far conoscere la loro forma, il loro carattere e la loro magnificenza. Le dipinture rinvenute in questo antico edificio, il quale sta attualmente terminandosi a scoprire nel noto sito a destra la strada a settentrione del Foro, e che Sua Maestà si degnò ordinare di conservare nel luogo istesso, cagionano l'ammirazione di tali suddette istruite persone, che corrono qui a soddisfare la loro erudita curiosità. Egli è certo che, quantunque la ricerca degli antichi oggetti che rinvenendosi in essi monumenti sia plausibile ed interessante per arricchire i Musei, purtuttavia il conservare gli avanzi di una città per non perdere la idea di tanti cospicui edifici che la componevano, avendo una sì remota antichità, dovrebbe soprattutto reputarsi una operazione che formerebbe al certo un Museo il più rispettabile, e può dirsi, senza fallo, l'unico che esister possa nel mondo intero»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Dopo aver presentato questa relazione al convegno, ho avuto modo di leggere lo stimolante contributo di O. Rossi Pinelli, *I ruderi come reliquie nel processo di musealizzazione del Foro Romano: le molteplici ricezioni di un luogo recuperato al pubblico godimento (1802-1842)*, in *La circulation des œuvres d'art/The circulation of works of art in the Revolutionary Era. 1789-1748*, atti del convegno (Parigi, 9-11 dicembre 2004) a cura di R. Panzanelli - M. Preti-Hamard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 155-168, a cui rinvio anche per la bibliografia precedente.

<sup>25</sup> Su questi: *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Parigi, gennaio-marzo 1981; Napoli-Pompei, aprile-luglio 1981), Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1981.

<sup>26</sup> G. Fiorelli, *Pompeianarum*, cit., vol. II (1862), pp. 48-49. La relazione si trova trascritta, in parte, e commentata anche in P. D'Alconzo, *Pictura excise*, cit., p. 77.

Si potrebbe obiettare, a questo punto, che l'idea sottesa alle decisioni che il re andava prendendo non era propriamente ottocentesca. Scipione Maffei già nel 1748 aveva scritto, a proposito di Ercolano, che la città antica, allora percepita alla stregua di un giacimento per le collezioni reali, sarebbe stata un «incomparabile e inenarrabil museo» se tutto fosse stato lasciato *in loco*<sup>27</sup>. Ma se le istanze avvertite da Maffei a metà Settecento erano potute diventare, più di settant'anni dopo, le istanze di Ferdinando di Borbone, lo si doveva forse all'acquisizione – nella riflessione sul museo in genere, e sugli scavi come museo in particolare – del concetto di “contesto di provenienza”, quale si era venuto configurando già nei primi scritti di Quatremère de Quincy sollecitati dalla politica di spoliazioni messa in atto da Napoleone. Permeato sin dalle sue prime formulazioni di forti valenze etiche oltre che estetiche, esso era stato poi approfondito dallo stesso Quatremère solo pochi anni prima, nelle *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, edite nel 1815<sup>28</sup>. Nella Napoli di Ferdinando di Borbone – la cui politica museale doveva apparire strategicamente diversa, per certi versi contrapposta a quella di Napoleone – trovava invece un'estrema elaborazione, che gli scavi di Pompei permettevano di concretizzare: così, negli anni venti dell'Ottocento, il “contesto di provenienza”, seppure per ragioni legate al prestigio del sovrano, stava diventando museo.

Come se non bastasse, sulla decisione presa dal re di lasciare *in situ* le due statue del Macellum, più delle argomentazioni addotte da Arditì e da Bonucci, dovette avere un peso determinante il parere espresso da Antonio Canova, spintosi per l'ultima volta nel Sud Italia proprio nella primavera del '22, per seguire la fusione in bronzo del cavallo per il monumento equestre di Ferdinando I<sup>29</sup>. Lo scultore, una volta tornato a Roma, scriveva al ministro di Casa Reale:

«Le due statue di marmo, benché non fornite di singolare bellezza, hanno però un merito distinto, e si renderebbero più interessanti e degne di osservazione qualora fossero conservate appunto nel sito medesimo ad esempio della *Vestale Eumachia*. Simili

<sup>27</sup> S. Maffei, *Sopra le nuove scoperte di Ercolano*, in Idem, *Tre lettere del Signor Marchese Scipione Maffei*, Verona, Stamperia del Seminario, 1748, pp. 26-40, in part. p. 36.

<sup>28</sup> A. C. Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.* Roma, s.e., 1815 (Paris 1796); Idem, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou De l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, Crapelet, 1815.

<sup>29</sup> Cfr. A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, Le Monnier, 1864, p. 274: «... si cercò di distrarlo dal suo lavoro, insinuandogli di recarsi a Napoli per vedere il getto del cavallo colossale di bronzo. Andatovi, mi scrisse una sola lettera il 16 di maggio ...».

oggetti dal loco ove son ritrovati derivano un maggior titolo all'ammirazione ed invitano la erudita curiosità de' forestieri, che più volenterosi concorrono a visitarli.

Questo felice risultamento ci fa presagio di più fortunate scoperte; le quali nel secondare il pubblico desiderio faranno pago insieme il gentile animo di Vostra Eccellenza che con tanto amore protegge le Arti, e gli Scavi, e vigila sulla conservazione delle antiche cose.

Non posso omettere il debito elogio all'egregio Signor Antonio [Bonucci], alla di cui sollerzia e diligente cura fu demandata la direzione di quegli Scavi e la custodia de' monumenti che si vanno dissotterrando»<sup>30</sup>.

Il progetto che si stava concretizzando comportava, però, dei seri problemi di conservazione per quanto veniva trovato, e poi lasciato *in loco*. Bonucci, Arditi ed il re sembravano convinti che questi ultimi potessero essere arginati con tettoie di legno, ma l'Accademia Ercolanese, convocata per pronunciarsi sulle due sculture del Macellum, richiamò ben presto e con forza l'attenzione su di essi; nel concludere il suo lungo rapporto, che risale proprio al giugno del '22, espresse a chiare lettere le sue riserve sulla decisione di lasciare le opere *in situ*:

«... mentre l'Accademia rispetta, come deve, la sovrana risoluzione che rimangano *in Pompei*, non può tacere delle sua improbabile angoscia che in quel sito sì vasto, aperto da ogni lato e d'impossibile custodia, vengano un giorno o l'altro profanate da gente iniqua, che non è mai poca in qualunque parte del mondo. Il custodirle con arche di legno è debole guarentigia, e non vi è alcun forte motivo che sopra luogo rimangano. Se quell'edificio, che non può ancora dirsi se a Deità superiori, o ad Imperatori deificati fosse stato consagrato, si fosse trovato intero e di tutti i suoi simulacri arricchito, sarebbe al certo nobilissimo divisamento il lasciarlo così come gli antichi lo fecero. Ma queste due statue non sono che piccolo avanzo delle sue ricchezze, non si sa precisamente ove fossero state collocate e con quali accessorj; niuna iscrizione, che pur vi dovea essere, si è rinvenuta; e si può supporre che [l'edificio] era stato già distrutto dal terremoto che precedette di alcuni anni la fatale eruzione del Vesuvio. Che se qualche uomo, anche di sommo merito, detto abbia lasciar le statue sopra luogo, l'Accademia stima che si debba guardare molto sottilmente in questi pareri, che o poca attenzione, o gelosia, o poco rispetto verso questi insigni monumenti han potuto talvolta suggerire.

<sup>30</sup> Lettera al ministro di Casa Reale, datata "Roma, 7 giugno 1822", in ASNa, *Ministero degli affari interni, II inventario*, 2003/4, c. 6.

Ad ogni modo crede l'Accademia che le due statue necessariamente debbano venire in Napoli per ricommettervi colla medesima diligenza i pezzi rotti, ed a norma del solito metodo che debba sorvegliare il restauro una Commissione di Accademici Ercolanesi e di Belle Arti»<sup>31</sup>.

Nonostante queste accorate riflessioni, durante l'estate le due sculture furono ricollocate nelle rispettive nicchie. Prima, erano state effettivamente restaurate, ma non nel museo, come l'Accademia aveva indicato. Angelo De Vivo, con lo scalpellino Raffaele Piedimonte ed un aiuto, era stato infatti inviato a Pompei, ed era intervenuto – quella prima volta, che cadeva in anni più vicini al rescritto del '18 – proprio come «universalmente desiderato da' dotti», cioè «commettendo solo i frammenti»: la gamba destra, i piedi e il basamento della statua virile; la mano sinistra di quella femminile<sup>32</sup>. D'altro canto, l'inedita destinazione delle opere doveva richiedere già di per sé soluzioni differenti rispetto a quelle – in gesso, o in marmo, comunque di restauro integrativo – che sarebbero state pensate una volta trasportate, e poi esposte nel museo. In ogni caso, i due marmi del Macellum non erano destinati a rimanere a Pompei per molto tempo ancora.

A sorpresa, nel maggio del 1823, quindi neanche un anno dopo, fu il ministro di Casa Reale a far nuovamente riflettere su tutta la questione, e a trovare un modo più che ingegnoso per risolverla. Ma prima di esporlo, va qui ricordato che proprio Ruffo, pur essendo stato investito del compito di occuparsi dei musei e degli scavi solo il 20 giugno del 1821, si era già distinto per aver varato in seno al suo dicastero le leggi di tutela del 13 e del 14 maggio 1822, ispirate, com'è noto, all'editto Pacca del '20<sup>33</sup>. A queste, in particolare, doveva aver fatto riferimento Antonio Canova – che fosse stato lo scultore a sollecitarle e/o in parte a formularle? – allorché, nella lettera succitata, si era rivolto a Ruffo scrivendogli «Vostra Eccellenza (...) con tanto amore protegge le Arti, e gli Scavi, e vigila sulla conservazione delle antiche cose».

Ad ogni modo, la soluzione trovata dal ministro poteva soddisfare tanto chi si preoccupava soprattutto della conservazione delle statue ritrovate a Pompei, tanto chi

<sup>31</sup> Copia del rapporto del 20 giugno 1822, ivi, cc. 10-13: c. 11r-v.

<sup>32</sup> Cfr. Comunicazione del ministro di Casa Reale al re dell'11 aprile 1822, ivi, c. 2. Per l'intervento di restauro, cfr. la comunicazione di A. Bonucci a M. Arditì del 10 dicembre 1822, ivi, c. 19.

<sup>33</sup> *Decreto portante delle disposizioni onde non sieno tolti dagli attuali siti gli oggetti ed i monumenti storici o di arte dovunque esistenti, e perché non siano esportati dal Regno senza il dovuto permesso*, n. 223, del 13 maggio 1822; *Decreto che prescrive il sistema da tenersi nello intraprendimento di scavi per ricerca di oggetti antichi*, n. 230, del 14 maggio 1822. Entrambi sono riportati integralmente in A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi Stati italiani. 1571-1860* (1978), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1996, pp. 182-186.



metteva in primo piano la loro fruizione, e in generale la fruizione degli scavi. Ruffo stesso così la esponeva:

«Mi sono pertanto occupato di escogitare un mezzo, onde si ottenga l'uno e l'altro interessantissimo oggetto; e non trovo migliore espediente che quello di far trarre gli esemplari in gesso dalle statue di buono scalpello scoperte in Pompei, e collocar questi colà nel medesimo sito degli originali, potendo senza alcuno inconveniente lasciarvisi le statue d'inferior merito. In tal guisa si arricchirebbero sempre più le collezioni del Real Museo, ove son riuniti tanti capi d'opera del Greco scalpello e del Romano; si eviterebbe il pericolo di veder degradate le sculture di merito; e si vedrebbero in Pompei sia in gesso, sia in marmo, tutte le statue che vi sono state scoperte, e che si andranno a scovire»<sup>34</sup>.

Così, durante il mese di settembre l'*Eumachia* e le due sculture del Macellum furono trasportate nel Real Museo, dove il formatore Luigi de Simone, che lavorava anche d'ausilio all'Officina dei restauri dei marmi, si mise subito all'opera per realizzarne i calchi. Dell'integrazione delle statue, come sul principio si è detto, si sarebbe discusso veramente solo due anni dopo il loro trasferimento. Con gli stessi tempi, grossomodo, fu affrontato anche il problema della conservazione delle pitture lasciate *in situ*. Per queste ultime, nel luglio del '23, si tornò a parlare della vernice sperimentata da Andrea Celestino dieci anni prima, mentre, solo nel settembre del '25, se ne prospettò una concreta applicazione: proprio negli stessi giorni in cui due soci dell'Accademia delle Scienze, Francesco Lancellotti e Nicola Covelli, sottoponevano il preparato ad analisi chimiche<sup>35</sup>, i membri dell'Accademia Ercolanese vagliavano la proposta di restauro avanzata da Solari e De Vivo per le tre statue, convenendo, questa volta, che esse dovessero essere supplite delle parti mancanti, seppure con integrazioni «di semplice gesso ben preparato», come prescriveva il rescritto del '18, perché facilmente reversibili.

<sup>34</sup> Comunicazione del ministro di Casa Reale a Girolamo Ruffo, ministro di Casa Reale presso S.M. a Vienna, del 3 maggio 1823 (in ASNa, *Ministero degli affari interni, II Inventario*, 2059, cc.s.n.), riportata integralmente nella sezione *Documenti*, al n. 2.

<sup>35</sup> Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae*, cit., pp. 78-85. Celestino aveva condotto la sua ultima sperimentazione proprio su una delle pareti dipinte del Macellum, cfr. G. Prisco, *La ricerca sulle vernici dal primo Ottocento all'Unità*, in *Storia*, cit., pp. 127-139, alle pp. 128-130. L'autrice segnala che il pittore fu tenuto ad inviare un disegno della parete (cfr. *ivi*, p. 137, nota 20). Ciò costituisce, a mio parere, altra prova della ligia applicazione del rescritto del 1818 a metà degli anni venti. Nel precisarlo, inizio ad accogliere l'invito rivolto mi da Silvia Cecchini durante il convegno, ad occuparci in maniera congiunta delle testimonianze grafiche realizzate, nel XIX secolo, in occasione di interventi di restauro.

La coincidenza di date e di procedure non può che aiutare a comprendere quale peso un'istituzione dalla struttura complessa, com'era la Società Reale, avesse nella messa a punto sul piano teorico, e poi nella continua verifica su quello pratico, dei metodi di conservazione e di restauro: organo consultivo del re, o dello Stato (a seconda, ovviamente, degli anni che si prendono in considerazione), trovava la sua forza nelle competenze così diversificate dei suoi membri, che venivano sfruttate al massimo quando gli esperti delle tre Accademie erano invitati a cooperare, talvolta in apposite "commissioni". Inoltre, se essa poteva vigilare su tutti gli aspetti relativi ai musei, agli scavi, ai singoli oggetti, sugli uomini e le cose quindi, lo doveva alla circostanza che tutte le istituzioni culturali del Regno, sul principio del decennio francese, erano state finalmente dislocate nello stesso edificio, il Palazzo degli Studi, come già nei progetti tardo-settecenteschi di Ferdinando di Borbone.

Lì operava anche l'Officina dei restauri dei marmi. Ma quando si pensa ad essa, e all'evolversi della sua storia, non si deve di necessità immaginare un spazio fisico preciso, quanto un'equipe di poche persone (un restauratore, un formatore, uno scalpellino): così infatti si era venuta configurando dal 1815, anno in cui Angelo Solari aveva ricevuto la nomina di direttore dei restauri<sup>36</sup>. Durante il decennio francese invece, i restauratori del museo – per lo più già impiegati del Museo di Portici, o della Fabbrica della Porcellana, accanto ai quali Solari va annoverato, come nuova leva, sin dal 1809 – erano inquadrati semplicemente come «addetti alla Galleria dei marmi»<sup>37</sup>.

Anche se l'Officina, come tale, sembra uscire a fatica dall'ombra quando – e il rischio si corre anche qui – si ricostruiscono dei casi di restauro, va comunque considerata artefice, per parte rilevante, della storia del museo e delle sue collezioni, nonché, come si è visto, della storia degli scavi: su di essa, a pensarci bene, ricadeva il compito di rendere concrete pressoché tutte le risoluzioni che venivano prese dal re e dai funzionari borbonici per la statuaria antica: in primo luogo i restauri, e poi gli allestimenti.

Ora, si provi a valutare l'importanza avuta dai gessi dell'*Eumachia* e delle due sculture del Macellum realizzati da de Simone, e posti *in loco*, in sostituzione dei marmi, probabilmente sin dal 1824 (Fig. 4). Mentre Arditì, negli stessi mesi, integrava nel percorso espositivo del suo museo la piccola necropoli scoperta alle spalle del Palazzo

<sup>36</sup> Su questo scultore, è fondamentale R. Bova, *Notizie biografiche di Angelo Solari*, in F. Silvestre, *Sul fero di Angelo Solari*, a cura di R. Bova, Napoli, Saverio Giordano, 1846, pp. 3-12.

<sup>37</sup> Cfr. i *Ruoli degli impiegati ne' Reali Musei di Napoli, Portici, Scavi* del dicembre 1811 e del dicembre 1814 in ASNa, *Ministero degli affari interni, I Appendice*, b. 156. Un elenco degli impiegati risalente al 1811 è riprodotto in A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli*, cit., p. 355; si vedano in questo saggio anche i profili biografici alle pp. 399-401.

degli Studi<sup>38</sup>, come uno dei tanti possibili esempi di “contesto di provenienza”, a Pompei, grazie alla presenza dei gessi, venivano fatti salvi come tali l'edificio di Eumachia ed il Macellum. *L'escamotage* del marchese Ruffo rimarca ancora oggi l'unicità del luogo, dove, mutati i tempi e il gusto, sarebbero state poste anche riproduzioni di bronzo.

Per finire, fra coloro che nei primi anni venti dell'Ottocento diedero un significativo contributo alla riflessione sul binomio conservazione/fruizione delle opere d'arte restituite dagli scavi va certamente ricordato anche William Gell, allora alle prese col seguito della sua *Pompeiana*. In esso pubblicò pure una tavola che, confondendosi fra le tante di “restauro”, mostrava l'*Eumachia* nel suo contesto (Fig. 5)<sup>39</sup>, e quando ormai *in situ* non si poteva che vedere il gesso di de Simone. Ma egli merita di essere menzionato soprattutto per quanto aveva scritto nell'introduzione alla prima parte della sua opera:

«It appears to have been sometimes the practice during the first excavations at Pompeii, to throw into that relinquished the materials drawn from the next explored, after the paintings, mosaic pavements, and other articles considered valuable, had been removed; but a contrary system was subsequently adopted, and is now acted upon. Although their better preservation was the end consulted in thus transferring these monuments to form a part of a distant collection, still it is much to be regretted that means could not be devised for their preservation on the precise spot at which they were originally found, and where locality would have thrown around them an interest which they entirely lose when crowded with other curiosities into the Museums of Portici or Naples»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. A. Milanese, *Pietro Bianchi e il Real Museo Borbonico. Interventi architettonici e sistemazioni museografiche tra il 1821 e il 1845*, in «Napoli Nobilissima», s. V, IV, 1-2, 2003, pp. 36-37.

<sup>39</sup> W. Gell, *Pompeiana: the topography, edifices and ornaments of Pompeii. The result of excavations since 1819*, London, Jennings & Chaplin, 1832, vol. I, tav. IX. La stessa tavola sarebbe stata poi riprodotta, ma a colori, fra i “saggi di restauro” in F. e F. Niccolini, *Le case e i monumenti di Pompei*, Napoli 1854-1896, vol. IV.2 (1896), tav. VII.

<sup>40</sup> W. Gell - J.P. Gandy, *Pompeiana. The topography, edifices, and ornaments of Pompeii* (1817-19), London, Rodwell & Martin, 1821, pp. 13-14.

DOCUMENTI

1.

Copia conforme del rescritto reale del 25 gennaio 1818 sul restauro delle antichità, redatta da Michele Arditi il 23 ottobre del 1819 (Archivio Storico della Soprintendenza per i beni archeologici di Napoli e Caserta, XXI D 8, fasc. 10, cc. 3-4).

«Copia

Ministero di Stato degli affari interni

3° Ripartimento

Da un rapporto della Reale Accademia Ercolanese ha rilevato il Re che, generalmente parlando, i restauri sono di ostacolo alla sicura interpretazione de' monumenti antichi, i quali vengono ad essere stabilmente alterati tanto se i restauratori non siano eminentemente informati così dello stile come delle idee che guidarono nelle loro opere gli antichi artefici, quanto ancora se per molta destrezza, come accade ne' vasi antichi di terracotta, sappiano confondere l'antica pittura colla moderna; che è universalmente desiderato da' dotti che le antiche opere di arti si lascino nello stato in cui si trovano, commettendo solo i frammenti in modo che i contorni antichi non ne vengano alterati; che conviene, dopo ciò, fargli disegnare da mano maestra prima di farvisi qualunque cambiamento, e determinarsene la spiegazione dalla suddetta Reale Accademia giusta l'art. 46 dello Statuto; che potrà talvolta convenire, e l'Accademia non mancherà di proporlo, che si suppliscano le parti mancanti, la qual cosa dovrà farsi colla massima intelligenza, e se occorrerà saranno incaricati uno o più soci della Reale Accademia di Belle Arti di dirigerne il lavoro. Ben inteso che invece di supplire i marmi difettosi con simili marmi, converrà meglio supplirgli di semplice gesso ben preparato, affinché si eviti l'inconveniente che i restauri non bene studiati si debbano poi mutare, con logoramento di spesa e con poco decoro del restauratore. Ha aggiunto inoltre l'Accademia che da' bronzi antichi non si debba togliere la patina nell'atto di restaurarsi come quella che giustamente vien riguardata per lo più sicuro indizio dell'antichità del monumento. Ed in fine ha conchiuso che si possa per ora sospendere l'elezione dell'altro Restauratore di marmi antichi in rimpiazzo del defunto Michele Tili.

La Maestà Sovrana in risulta ha ordinato che si fissi per sistema quanto ha fatto considerare la Reale Accademia Ercolanese, e che nel suo Real nome resciva a Lei come Direttore Generale del Museo Borbonico tutto ciò, incaricandola che qualunque volta Ella creda necessario un restauro in qualche oggetto antico, lo proponga a Sua Maestà ed attenda le sovrane risoluzioni.

Napoli 25 gennaio 1818

Per copia conforme

Il Direttore Generale del Museo Regale Borbonico

Cavalier Arditì»

2.

Comunicazione datata 'Napoli, 3 maggio 1823' e indirizzata a Girolamo Ruffo, in cui il ministro di Casa Reale, Giuseppe Ruffo, propone di «far trarre gli esemplari in gesso dalle statue di buono scalpello scoperte in Pompei», per collocarli al posto degli originali, e di lasciare *in loco* solo le sculture di minor pregio (Archivio di Stato di Napoli, *Ministero degli affari interni, II Inventario*, b. 2059, cc.s.n.).

«Real Segreteria e Ministero di Stato di Casa Reale

A Sua Eccellenza il Sig.<sup>r</sup> Marchese Ruffo

Consigliere Ministro di Stato, Ministro Segretario di Stato di Casa Reale presso S.M. il Re del Regno delle Due Sicilie. Vienna

Napoli 3 maggio 1823

Eccellenza,

La città di Pompei che dopo diciotto secoli si va di giorno in giorno dissotterrando, mercè le incessanti cure di Sua Maestà, desta l'attenzione di tutti ed attira un grandissimo numero di forestieri ad ammirarne gli avanzi.

Affinché riuscisse vieppiù interessante per le persone erudite quello spettacolo della veneranda antichità, volle la Maestà Sua che rimanesse nel proprio sito la statua della sacerdotessa Eumachia colà scoperta circa tre anni fa, e parimenti si degnò ordinare per le statue rinvenute nello scorso anno nella cella dell'edificio sacro presso il Foro.

L'osservare queste belle sculture nel medesimo luogo ove furon collocate un tempo dagli antichi abitatori di quelle contrade, è molto soddisfacente pei curiosi: l'immortale Canova, il quale trovavasi in Napoli allorché furono dissotterrate le anzidette statue, non sapeva abbastanza elogiare e verbalmente e per iscritto la determinazione sovrana di farle rimanere nel proprio sito. Ed in vero coll'andar del tempo va a perdersi la memoria del luogo preciso di Pompei, ove furono ritrovate quelle sculture che ora si conservano nel Real Museo Borbonico: memoria molto interessante per gli archeologi, i quali dalla figura di un antico edificio, e dalla rappresentazione di

una statua ivi scoperta, possono trarne argomento per indagare l'uso, cui dovea il medesimo esser destinato nella sua origine, e rischiarare sempre più le notizie delle antiche usanze.

Non lascia però di presentarsi alla mente l'idea, che rimanendo in Pompei potrebbero le sculture esser degradate dalle intemperie, ovvero da qualche barbara mano invida delle nostre nostre rarità. L'Accademia Ercolanese ne avanzò un rapporto nel mese di Luglio del passato anno, e disse che le due mentovate statue mentre avrebbero maggiormente decorato il Real Museo, collocandosi nel medesimo, sarebbero state assai meglio custodite e preservate da qualunque danno: si esprimeva l'Accademia ne' seguenti termini: 'queste due statue aggiungerebbero nuovo e notevole ornamento al Real Museo, e l'Accademia mentre rispetta, come deve, la sovrana risoluzione che rimangano in Pompei, non può tacere della sua non improbabile angoscia che in quel sito sì vasto, aperto da ogni lato, e d'impossibile custodia, vengano un giorno o l'altro profanate da gente iniqua, che non è mai poca in qualunque parte del mondo. Il custodirle con arche di legno è debole guarentigia'.

Mi sono pertanto occupato di escogitare un mezzo, onde si ottenga l'uno e l'altro interessantissimo oggetto; e non trovo migliore espediente che quello di far trarre gli esemplari in gesso dalle statue di buono scalpello scoperte in Pompei, e collocar questi colà nel medesimo sito degli originali potendo senza alcuno inconveniente lasciarvisi le statue d'inferior merito. In tal guisa si arricchirebbero sempre più le collezioni del Real Museo, ove son riuniti tanti capi d'opera del greco scalpello e del romano; si eviterebbe il pericolo di veder degradate le sculture di merito; e si vedrebbero in Pompei sia in gesso, sia in marmo, tutte le statue che vi sono state scoperte, e che si andranno a scovrire.

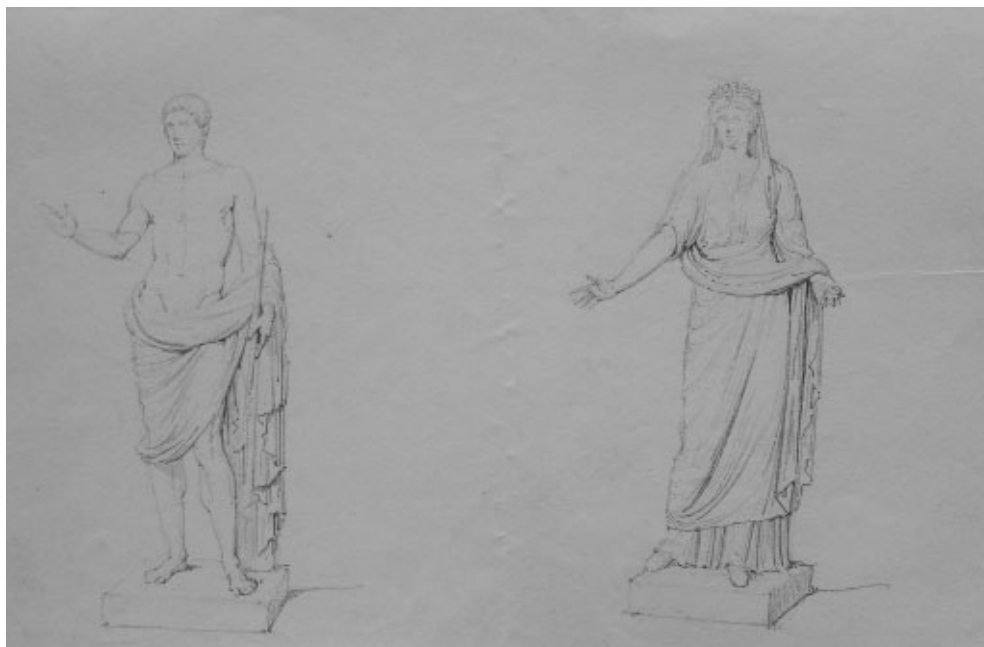
Il lavoro porterebbe non breve tempo, e potrebbe aver cominciamento dalle tre accennate statue che sono attualmente in Pompei; facendone gravitare per questo anno la spesa di ducati tremila accordati da Sua Maestà in aumento del fondo ordinario degli scavi.

Il costante impegno di ben servire il Re Nostro Signore mi anima a rassegnare a Vostra Eccellenza tale progetto, applaudito verbalmente tanto dal Cavalier Arditì, quanto da Monsignor Rosini, che ho voluto interrogare sull'oggetto; affinché l'Eccellenza Vostra trovandolo regolare, si compiaccia di umiliarlo alla Maestà Sua, e manifestarmi i suoi sovrani oracoli.

Il Direttore Marchese Giuseppe Ruffo»



1. Statua femminile dal Macellum di Pompei, marmo, I sec. d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6041
2. Statua maschile dal Macellum di Pompei, marmo, I sec. d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6044



3. Disegno che prefigura l'intervento di restauro sulle due sculture del Macellum proposto da A. Solari e A. De Vivo, matita su carta, 1823, Napoli, Archivio di Stato





4. L. de Simone, *Eumachia*, calco in gesso posto *in situ* in sostituzione della scultura antica (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6232), 1823-24, Scavi di Pompei, Edificio di Eumachia

5. *Pompeii – Statue of Eumachia*, incisione, 1831 (da W. Gell, *Pompeiana: the topography, edifices and ornaments of Pompeii. The result of excavations since 1819*, London, Jennings & Chaplin, 1832, vol. I, tav. IX)



«Pour ne pas choquer l'oeil». Raffaele Gargiulo  
e il restauro di vasi antichi nel Real Museo di Napoli:  
opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840

di Andrea Milanese

Nel 1813, all'interno d'un suo noto *recueil*, James Millingen – all'epoca uno dei migliori conoscitori di pittura vascolare – pubblicava alcune considerazioni sul restauro dei vasi antichi, che riassumono con efficacia tendenze e problematiche allora legate a questa branca del restauro. Mi pare quindi utile aprire con le sue parole questo contributo, che – sulla base di alcuni documenti inediti e d'un primo esame di opere ad essi connessi – mira a ricostruire i criteri di fondo che guidarono, tra non poche contraddizioni, la pratica del restauro di vasi greci nel Real Museo di Napoli all'incirca tra il 1810 e il 1840.

«Comme la plupart des vases se trouvent brisés, souvent même en un grand nombre de morceaux, il est nécessaire de les faire rassembler et lorsqu'il en manque d'y suppléer. Plusieurs artistes, surtout à Naples, ont porté l'art de restaurer les vases au plus haut degré de perfection; on peut même dire à une perfection dangereuse pour la science, d'après la difficulté qui en résulte de distinguer les parties restaurées.

Il arrive quelquefois que des restaurateurs, ou moins habiles, ou pour s'épargner du travail, au lieu de raccorder la partie suppléée avec l'antique, couvre le tout de plusieurs couches de couleur moderne, et souvent ne s'astreignent pas à suivre exactement les traces de l'antique. Aussi, dans ce recueil, on ne publie que des vases sains, ou ceux restaurés que l'on a vus et examinés avec le plus grand soin. Heureusement que l'imposture se découvre plus facilement dans cette branche de l'antiquité, que dans toute autre; en frottant les vases où on en soupçonne, avec une éponge trempée dans l'eau forte ou de l'esprit de vin rectifié, on fait disparaître tous les repeints.

Il semble que les véritables amateurs, surtout ceux chargés du soin de Collections publiques, lorsqu'ils acquièrent des vases fracturés, devraient se contenter d'en rassembler les pièces, de suppléer celles qui manquent; mais de ne leur donner de couleur qu'autant qu'il est nécessaire pour ne pas choquer l'oeil, et de manière à ce qu'en s'approchant des peintures, on distingue sans peine l'antique du moderne»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J. Millingen, *Peintures antiques et inédites de vases grecs tirées de diverses collections avec explications par J. V. Millingen*, Roma, De Romanis, 1813, pp. XI-XII.

A ben vedere, queste parole dimostrano che un dibattito sul restauro dei vasi antichi doveva essere, in quegli anni, molto avanzato, se non quasi maturo. Le questioni di metodo, i problemi di fondo, i dilemmi – connessi in larga misura alle integrazioni pittoriche – dovevano porsi con evidenza alla coscienza critica di esperti come Millingen: dalla constatazione della “perfezione” cui, soprattutto a Napoli, certi restauri erano giunti, alla segnalazione del rischio che quella “perfezione” comportava per una chiara percezione dell’antico; dalla netta condanna di quegli interventi fraudolenti che, per imperizia o colpevole faciloneria, finivano col ricoprire le antiche pitture lacunose con ampie sovradipinture, fino all’invito – rivolto ai veri intenditori, e ai curatori di collezioni pubbliche – a desistere da restauri fortemente integrativi, fatta salva, però, l’esigenza di «ne pas choquer l’œil», che a Millingen – e certo non solo a lui in quegli anni – appariva come irrinunciabile. In cosa dovessero consistere questi restauri, capaci di salvaguardare nello stesso tempo sia le esigenze dello sguardo, che una corretta conservazione dell’antico, lo studioso non lo dice chiaramente. Mi pare evidente, però, che dovesse trattarsi ancora una volta d’integrazioni pittoriche, visto che solo avvicinandosi alle pitture si sarebbe stati in grado di distinguere «sans peine l’antique du moderne».

La storia del restauro dei vasi del Museo di Napoli (Borbonico dal 1816) – durante i primi trent’anni di vita dell’Officina dei restauri dei Vasi Etruschi, istituita nel 1807<sup>2</sup> – dimostra che i termini della questione, le scelte di metodo, le oscillazioni di gusto, non furono molto diversi da quelli descritti da Millingen. Certo, la gamma di soluzioni praticate fu anche più ampia, sia in direzione d’un precoce rigore scientifico, che verso la più tradizionale impostazione mimetica del restauro. Nel lungo arco di tre decenni è possibile leggere in filigrana un’evoluzione nell’idea e nella prassi del restauro dei vasi; quello che colpisce, però, è che, una volta postulate – e presto – tutte le ipotesi di metodo, ognuna di esse resta sempre possibile, e le diverse posizioni si alternano, coesistono, in un’altalena di criteri anche in netta contraddizione.

Protagonista essenziale – almeno dal punto di vista esecutivo – del restauro dei vasi antichi del Museo di Napoli fu, durante tutto il periodo preso in esame, Raffaele Gargiulo. Oltre che abile e rinomato restauratore, Gargiulo fu anche ceramista e bronzista – due volte vincitore di medaglie d’oro nelle Esposizioni borboniche delle manifatture napoletane<sup>3</sup> –, ma soprattutto egli fu, in particolare durante gli anni ‘20 del secolo, il più importante mercante napoletano di antichità, titolare di due botte-

<sup>2</sup> Sul Museo Reale e le officine di restauro istituitevi in questi anni cfr. A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Giacobino Murat. Le prime sistemazioni del Museo delle Statue e delle altre raccolte*, in «Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte», s. III, XIX-XX, 1996-1997, pp. 345-405.

<sup>3</sup> Nel 1832 Gargiulo vinse la piccola medaglia d’oro per il «perfezionamento della vernice de’ vasi imitan-

ghe in città, con una prestigiosa clientela internazionale, che riuniva molti dei più importanti collezionisti del tempo. Tutti questi aspetti della sua lunga attività erano ovviamente in perfetta – e tradizionale, per quel che riguarda il connubio di restauro e commercio – sinergia, e su alcuni di essi ho già avuto modo altrove di soffermarmi<sup>4</sup>. In questa sede mi limiterò a cercare di ricostruire le sue posizioni, e in parte il suo operato, come restauratore del Real Museo, trascurando anche l'attività che nello stesso campo egli svolse per un'ampia clientela privata<sup>5</sup>.

Le tappe principali della sua carriera, tutto sommato brillante, sono le seguenti. Avviato sedicenne, nel 1801 (e quindi tra i primi a Napoli), al restauro dei vasi greci sotto la guida di Biagio Finati – impiegato della Real Fabbrica della Porcellana ed «inventore del ristauo di detti Vasi»<sup>6</sup> –, nel giugno del 1808 (avendo già iniziato la sua attività di mercante), Gargiullo è nominato «Secondo Restauratore» dell'Officina dei Vasi etruschi del Museo, pur se ancora senza paga fissa. Nel febbraio 1811 entra in ruolo con uno stipendio di 18 ducati mensili, aumentato a 24 già dodici mesi più tardi. Nel 1816 è promosso «Primo Restauratore», con un salario di 28 ducati, e gli viene affiancato un aiutante, Domenico Fortunato (figlio di Michelangelo, anche lui restauratore di vasi), il quale, a partire dagli anni '30, lo avrebbe spesso sostituito nella materiale esecuzione dei restauri. Nel 1817 diviene anche direttore dell'Officina del restauro dei bronzi. Nel 1842, infine, è nominato «Aiutante Controloro», una carica che lo vede coinvolto, affianco al Controloro e al Direttore, nella gestione quotidiana

te l'etrusco». All'esposizione seguente, nel 1834, si aggiudicò la medaglia d'oro per la copia d'un «Gran Tripode in bronzo», il cui originale era conservato nel Museo Borbonico (cfr. *Elenco di saggi de' Prodotti dell'Industria Nazionale presentati nella solenne Esposizione di Napoli de' 30 Maggio 1832*, Napoli, Tipografia dell'Amministrazione Provinciale e Comunale, 1832, p. 73; *Catalogo di saggi de' Prodotti dell'Industria Nazionale presentati nella solenne Esposizione di Napoli de' 30 Maggio 1834*, Napoli, dalla Stamperia Comunale, 1834, p. XXIII; R. Liberatore, *De' saggi delle manifatture napoletane esposti nella solenne mostra del 1834*, in «Annali Civili del Regno delle Due Sicilie», 4, fasc. 8, 1834, p. XIII.). Nella produzione di vasi «all'etrusca» egli fu a lungo in società col noto ceramista Pasquale Mollica, sul quale cfr. C. Gambaro, *Due copie di vasi antichi della collezione di Domenico Comparetti*, in «Prospettiva», 75-76, 1994, pp. 77-78.

<sup>4</sup> Su Raffaele Gargiullo mercante di antichità rimando allo specifico capitolo di A. Milanese, *Per il "decoro del Paese" o per il "lustro del Real Museo"? Il controllo delle esportazioni e del commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Università di Napoli Federico II, Napoli 2007, pp. 169-206; si veda anche Idem, *Raffaele Gargiullo (1785 - après 1870) restaurateur et marchand d'antiquités. Notices sur le commerce des vases grecs à Naples dans la première moitié du XIXe siècle*, in *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, atti del convegno (Madrid, 14-15 febbraio 2005), Madrid, s.d. [2007], pp. 59-77.

<sup>5</sup> Su quest'aspetto della sua attività di restauratore – strettamente intrecciato alle sue relazioni commerciali – cfr. le notizie già raccolte in A. Milanese, *Per il "decoro del Paese"*, cit., pp. 186-188, e 326-328.

<sup>6</sup> Gargiullo al Ministro di Casa Reale, [dicembre] 1821, in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Ministero dell'Interno, II Inventario*, 1973/289. Sull'introduzione del restauro di vasi a Napoli, cfr. la testimonianza di L. Giustiniani, *Guida per lo Real Museo Borbonico*, Napoli, 1822, pp. 200-202.

del Museo<sup>7</sup>. La reputazione di ottimo «artista restauratore» dovette essere consolidata sin dai primi anni della sua attività, come si evince dal modo in cui l'allora Ministro dell'Interno, Giuseppe Zurlo, e il direttore del Museo, Michele Arditi, parlavano della qualità dei suoi restauri e della sua capacità di risolvere anche i problemi più difficili. Nel 1812 così Zurlo scriveva di lui a Gioacchino Murat:

«Sire, In varie occasioni, nelle quali ho avuto l'onore di presentare alla M.V. de' vasi antichi di terra cotta, le ho fatta particolarmente osservare l'esattezza e maestria adoperata dal restauratore del Museo Reale Raffaele Gargiulo.

Essendo commendabile la di lui espertezza per questo ramo, posso assicurare la M. V. che le di lui fatiche sono molto scarsamente compensate col soldo che riceve»<sup>8</sup>.

In una minuta della stessa lettera Zurlo era stato più preciso nel descrivere le capacità di Gargiulo, parlando infatti di «esattezza e maestria nel supplire i pezzi mancanti, nel ritoccare le figure, ed imitare l'antico (...) nel disegno e nel colorito»<sup>9</sup>.

In maniera lampante questo giudizio permette di farci un'idea non solo della qualità ma anche dello stile, pienamente mimetico, dei restauri praticati da Gargiulo, al fine di ottenere un risultato il più vicino possibile all'antico. Era quella «perfection dangereuse», raggiunta soprattutto a Napoli, di cui negli stessi anni parlava Millingen, con ammirazione ma certo anche con diffidenza. Una diffidenza che invece non sembra toccare né i reali francesi, né il ministro Zurlo, né il direttore Arditi, per i quali tutti «ripristinare» l'antico in sede di restauro – e farlo bene – era, a questa data, nient'altro che una virtù.

Lo stesso Gargiulo, d'altronde, era pienamente cosciente d'esercitare ad un livello molto alto quella che lui stesso, nel 1812, definiva una «professione ch'è posseduta non che da tre persone nell'Europa tutta»<sup>10</sup>. Nel 1820, nel presentare ad Arditi una nuova colla da lui inventata, egli rivendicava di aver «così sublimemente perfezionata l'arte di restaurare i vasi, che dopo essere uno di essi ben restaurato, è difficile pe' più provetti conoscitori d'indovinare il restauro»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Per le tappe della sua carriera cfr. la lettera citata alla nota precedente e gli altri documenti, tutti più ampiamente citati, in A. Milanese, *Per il "decoro del Paese"*, cit., pp. 183-184, e in Idem, *Raffaele Gargiulo (1785- aprè 1870)*, cit. Cfr. anche la lettera di Gargiulo al principe di San Giorgio del 13 ottobre 1852, in Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli (d'ora in poi ASSAN), I B3/3.

<sup>8</sup> Zurlo a Gioacchino Murat, Napoli 26 aprile 1812, in ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, 989/2.3.

<sup>9</sup> Ivi, Zurlo a Gioacchino Murat, minuta del 21 marzo 1812.

<sup>10</sup> Ivi, Gargiulo al Ministro dell'Interno, s.d. [marzo 1812].

<sup>11</sup> Gargiulo ad Arditi, 8 settembre 1820, in ASSAN, XXI D7/ 1.4.

Subito dopo però – si badi bene – egli si affrettava a precisare che quell'arte l'aveva perfezionata «serbandone con molta scrupolosità l'antico»<sup>12</sup>. Un'osservazione importante, quest'ultima, con la quale egli teneva a distinguersi dalla categoria degli impostori, di quei cattivi restauratori, cioè, che, come ricordato da Millingen, per imperizia o disonestà, occultavano l'antico con ampie o totali ridipinture.

Dice molto sulla «somma abilità»<sup>13</sup> riconosciuta al restauratore napoletano – e sulle ampie potenzialità della sua mano – un'altra testimonianza, di Arditì, del 1821. Quest'ultimo, nel rievocare il “restauro” (se così si può dire), affidato a Gargiullo tra il 1815 e il 1816, di due frammenti pestani di sua proprietà, raccontava:

«mi rivolsi a pregare il Sig. Gargiullo, che si desse pensiero di lavorare di pianta, o una patera, o un altro vaso qualunque, di creta recente, con apporvi que' due frammenti nel sito che meglio credesse. Nel così dire io conosceva il valore del Gargiullo, il quale ha l'arte di contraffare così bene i vasi moderni, e di dare a quelli l'aria di antichità, che giungono talvolta a far quasi illusione anche alle persone più esperte. Io non m'ingannai; perché a capo di qualche tempo tornò il Gargiullo da me, e mi recò una Patera fresca e recente, artificiosamente fornita di bella patina quasi antica, nella parte anteriore della quale aveva conficcati i due antichi frammenti. (...)

In una parola era contentissimo il Gargiullo del suo lavoro, di modo che, trovandosi allora qui in Napoli il Sig. Millingen mio erudito Collega, il quale si studiava di incettare una collezione di Vasi per l'inglese Sig. Coghill, finse il Sig. Gargiullo che questa sua patera fosse vendibile, e in vendita gliela offerse. Dico finse; perché con quest'atto amava di saper solamente, se la perspicacia e la pratica del Sig. Millingen giugneva a scoprire il di lui moderno artificio. Ma che? Prese il Sig. Millingen in sua mano la Patera, e attentamente la osservò da capo a fondo anche con l'occhialino; e quindi gliela restituì con un sorriso, il quale manifestava abbastanza, che il diligente travaglio del Sig. Gargiullo non era bastato ad ingannarlo»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Arditì al Ministro di Casa Reale, minuta s.d. [settembre-ottobre 1821], in ASSAN, IV B11/5.

<sup>14</sup> Arditì al Ministro di Casa Reale, minuta del 20 ottobre 1821, in ASSAN, IV B11/5. Anche da quest'episodio appare evidente che Gargiullo aveva tutte le capacità tecniche per produrre dei falsi. E in effetti A. Greifenhagen, *Die Reliefkeratere Berlin F 2640 und F 2882*, in Idem, *Beiträge zur Antiken Reliefkeramik* (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut, 21), Berlin, De Gruyter, 1963, pp. 1-33, e H. Hoffmann, *Tarentine Rhyta*, Mainz, P. von Zabern, 1966, pp. 127-128 – che per primi ebbero il merito di occuparsi di Gargiullo come restauratore – ne sottolinearono la grande abilità anche come falsario. Il loro giudizio resta ancora plausibile, ma quarant'anni più tardi – con una più ampia capacità di storicizzare e di sfumare categorie come quelle dei falsi e dei *pastiches* di primo Ottocento – credo che esso andrebbe riconsiderato, oltre che verificato sui singoli casi.

Va subito detto, però, che un “restauro” del genere era per lo stesso Arditi un caso limite, e lo dimostra il fatto che egli fosse consapevole che mai avrebbe potuto donare al Real Museo questa patera, che, «ridotta quasi del tutto moderna, ne avrebbe, anzi che accresciuto il decoro allo Stabilimento, deturpata forse la sua dignità»<sup>15</sup>.

Quest’idea del restauro dei vasi, coincidente – pur nel più volte rivendicato e scrupoloso rispetto dell’antico – con un intervento pienamente ricostruttivo di forma e superfici dipinte, trovò, come s’è detto, convergenze decisive nel Museo durante il decennio francese (per il quale purtroppo i documenti non consentono un’identificazione sicura dei pezzi restaurati). Almeno Arditi e Gargiulo, però, continuarono ad aderirvi più a lungo, e non senza orgoglio. Nel 1824, ad esempio, portando in visita al Museo la duchessa di Parma, il direttore le aveva parlato della qualità dei restauri di vasi praticati in città – ed è ovvio che pensasse innanzitutto a Gargiulo –, e nel raccontare l’episodio al Ministro così s’era espresso: «Con questa occasione io le parlai della Scuola di Restauro dei Vasi medesimi: Scuola che in faccia a tutta l’Europa abbiamo noi soli»<sup>16</sup>.

È assai probabile che a questa data, riferendosi a quest’eccellenza tutta napoletana<sup>17</sup>, Arditi non pensasse soltanto alla finezza delle integrazioni pittoriche, ma anche all’accuratezza del recupero tettonico del vaso. Nel 1822 il Real Museo aveva ormai ufficialmente adottato una nuova colla messa a punto da Gargiulo – e da questi già sperimentata sui vasi di uno dei suoi migliori clienti, l’ambasciatore francese duca di Blacas<sup>18</sup> –; una colla che, anche a detta dell’Accademia Ercolanese, migliorava di molto la resistenza e la qualità delle operazioni di ricomposizione dei vasi. Quali ne fossero i vantaggi è meglio lasciarlo dire allo stesso Gargiulo, e al Presidente della Società Reale Borbonica, Monsignor Rosini, uniche fonti d’altronde – in mancanza, per il momento, di opportune analisi scientifiche sui vasi del Museo Nazionale – per capirne le caratteristiche tecniche. Così Gargiulo al direttore del Museo il 29 gennaio 1822:

<sup>15</sup> Arditi al Ministro di Casa Reale, minuta s.d. [settembre-ottobre 1821], in ASSAN, IV B11/5.

<sup>16</sup> Arditi al Ministro di Casa Reale, 15 giugno 1824, in ASNa, *Ministero dell’Interno, II Inventario*, 2027/8.

<sup>17</sup> Un’eccellenza che recenti ricerche sui restauri di alcuni vasi provenienti dal mercato napoletano ottocentesco stanno in effetti confermando: cfr. B. Bourgeois, *Une âge d’or de la restauration. Les vases de la collection Turpin de Crissé au musée Pincé d’Angers*, in *Vases en voyage de la Grèce à l’Etrurie*, a cura di M.H. Santrot - D. Frère - L. Hugot, Paris, Somogy, 2004, pp. 37-39; e N. Balcar - B. Bourgeois - M. Denoyelle - C. Merlin, *Les Vases grecs de Gustave Moreau. Étude et restauration*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», 54, 5, 2004, pp. 35-46.

<sup>18</sup> Cfr. la Memoria di Gargiulo al Ministro di Casa Reale, s.d. [dicembre] 1821, in ASNa, *Ministero dell’Interno, II Inventario*, 1973/289; e A. Milanese, *Pierre-Louis-Jean-Casimir duc de Blacas (1771-1839), collectionneur et mécène entre Florence, Rome, Naples et Paris*, in *Collections et marché de l’art en France 1789-1848*, a cura di M. Preti-Hamard et P. Sénéchal, Rennes, Presse Universitaire-INHA, 2005, pp. 327-347.



«in qualità di Restauratore de' Vasi così detti Etruschi ho voluto colla mia professione distinguermi, cercando di migliorarla al più che sia stato possibile; ed infatti (...) la detta professione è giunta a quel grado di perfezione che a Voi è ben noto e che forma l'ammirazione de' più culti artisti dell'Europa. Una sola cosa mancava per completarla acciò nulla si avesse più a desiderare di vantaggio per tale arte, ed era di rinvenire una colla, ed uno stucco che nell'applicarli non avessero portato alcun detrimento a' monumenti da restaurarsi, e che l'avessero preservati dall'umido acciò di nuovo non venissero a sciogliersi (come spesso è accaduto, e tuttavia accade per li vasi del R. Museo) e per conseguenza costretto non si fosse a farli restaurare di nuovo.

Dopo tante fatiche e dispendio per varie esperienze in fine ho rinvenuta una colla, ed uno stucco che resistono ad ogni sorta di umido, ed anche all'acido stesso dell'acqua forte. Nulla presenterebbe di particolarità la mia nuova scoperta, giacché tutte le colle resinose resistono al dett'umido, ed anche all'acqua forte; ma le medesime si devono applicare coll'azione del fuoco, tanto per liquefarle, come per rendere roventi gli oggetti a cui si vogliono applicare. La mia però è esente da questo distruttivo, mentre è liquida, e non ha bisogno di fuoco né essa, né il monumento (cosa che sarebbe di molto danno al medesimo), per tali motivi è superiore a tutte le altre, e precisamente a quelle ultimamente rinvenute in Francia, ed in Inghilterra»<sup>19</sup>.

Dopo pochi mesi, e le opportune verifiche fatte di fronte ad una Commissione di delegati, l'Accademia Ercolanese emise il suo verdetto positivo, e spinse il re ad adottare ufficialmente l'invenzione di Gargiullo:

<sup>19</sup> Gargiullo ad Arditì, 29 gennaio 1822, in ASSAN, XXI D7/1.6. Già in due precedenti occasioni Gargiullo aveva chiesto l'adozione della sua colla da parte del Museo. L'8 settembre 1820, aveva scritto ad Arditì: «Abbenché Sig. Direttore si era da me perfezionata quest'arte [del restauro] serbandone con molta scrupolosità l'antico, pure aveva un difetto notabilissimo, qual'era quello che un vaso mirabilmente restaurato, dopo l'elasso di qualche tempo, si vedeva risentire nelle sconnessure, e tutto il restauro fatto veniva a perdersi, come continuamente accade per li Vasi del Museo; questo inconveniente nascendo dall'umido, o dal calore del locale in cui sono conservati tali monumenti.

Ora io dopo moltissimi esperimenti per innanzi con grave dispendio, ho ritrovato una tenacissima colla liquida, la quale adoperata pe' i vasi regge a qualunque umidità, ed anche facendo stare l'oggetto per più giorni nell'acqua istessa; ha di più un'altra prerogativa, di resistere anche a qualche grado di calore, a preferenza di tutte le altre colle resinose, mentre esse a poco calore si liquefanno. Ciò che maggiormente influisce a questa proprietà, è che la medesima si adopra senza l'acqua, e senza foco. Io le proporrei Sig. Direttore dopoche lei ne abbia osservato i saggi, di fare adoperare una tal colla pe' Vasi che si debbono restaurare pel R. Museo, così evitare l'inconveniente che continuamente succede come ben vi è noto, a causa del locale un poco umido» (in ASSAN, XXI D7, 1.4). Nella *Memoria* del dicembre 1821 (cit. in nota 18) egli aveva descritto nello stesso modo la sua colla, salvo il fatto che l'aveva definita «molto clutinos».

«Destinò la Commissione un giorno nel quale recatosi un vaso antico di sufficiente grandezza a tre manichi con varie figure, e rotto in circa cento pezzi, il Gargiulo senza adoperare fuoco né acqua ne andò riunendo i frammenti per mezzo della colla da lui inventata, e dopo averlo tutto rialzato in presenza degli Accademici si lasciò stare per circa due mesi, ed indi fu portato in Accademia dove tutti l'osservarono, e lodarono in primo luogo la esattezza con cui un frammento era combaciato coll'altro, ma eziandio la difficile manovra, che la colla non formasse né grossezza né escrescenza, le quali cose avrebbero alterato il disegno delle pitture. Indi fu tutto immerso in una vasca portatile piena d'acqua, e vi si lasciò in mezzo per lo spazio di circa 4 ore. Tiratolo fuori, e prosciugatolo, niun pezzo venne a distaccarsi, né anche i più minuti, anzi il vaso percosso colle giunture della dita rendeva un suono quasi simile a quello de' vasi interi.

Dopo questo esperimento rifletté l'Accademia che l'antico metodo, con cui restauravasi i vasi di terra cotta oltre che produceva l'inconveniente che all'umido discioglievansi facilmente, aveva pure il difetto, che tra frammenti frapponevasi una mistura di gesso, la quale obbligava il restauratore a limare i pezzi, alterando l'andamento delle pitture, che spesso vi si supplivano a capriccio. Ed è pur vero, che era necessario di adoperare il fuoco, l'uso del quale è pur giustamente proibito nel Real Museo. Persuasa quindi l'Accademia della utilità somma della invenzione del Sig. Gargiulo è di parere, che abbandonando affatto l'antica manovra, si pratichi questa recentemente inventata per lo ristauro de' Vasi del Regal Museo, e che sarebbe ben collocato a favore del medesimo qualunque tratto della Sovrana Clemenza»<sup>20</sup>.

Ceramista, bronzista, restauratore, inventore di colle: la propensione di Gargiulo per le tecniche artistiche doveva essere notevole, e in tal senso non meraviglia ritrovarlo, vari anni più tardi, presenziare puntuale al primo esperimento fotografico pubblico fatto in città nel novembre 1839, ed essere, anzi, il primo napoletano ritratto in dagherrotipo, pochi mesi dopo la sua invenzione a Parigi<sup>21</sup>.

Poco dopo la fine del decennio francese, s'era intanto affermata a Napoli – e sul piano ufficiale della tutela – una posizione del tutto diversa in materia di restauro di oggetti antichi. Al momento non so a chi si deve attribuire l'origine del cambiamento, ma certo

<sup>20</sup> Relazione del Presidente C. Rosini e del Segretario Perpetuo F. Carelli al Ministro di Casa Reale, 6 agosto 1822, in ASNa, *Ministero dell'Interno, Il Inventario*, b. 1983/126. Il 9 agosto seguente il re approvò l'adozione della colla da parte del Museo. Come ricompensa, a Gargiulo fu concessa la «Piazza franca» per uno dei suoi figli nel Collegio di Maddaloni, ritenuto più «adatto alla sua condizione» di quello del Salvatore, da Gargiulo inizialmente chiesto. Il restauratore aveva inoltre domandato una copia dei volumi delle *Antichità di Ercolano*, che il re però non volle concedergli.

<sup>21</sup> Cfr. P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia. 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978, p. 116; e N. Leone, *Gaetano Fazzini a Napoli*, in «Fotologia», 13, 1991, p. 70.

quest'ultimo – maturato in seno all'Accademia Ercolanese (della quale faceva però parte anche Arditi!) – non poteva essere più netto. Il 15 gennaio 1818 il re emanava un Real Rescritto che – rimasto finora poco noto agli studi – dettava regole in questo settore.

«Da un rapporto della R. Accademia Ercolanese ha rilevato il Re, che generalmente parlando i restauri sono di ostacolo alla sicura interpretazione de' monumenti antichi, i quali vengono di essere notabilmente alterati, tanto se i Restauratori non siano eminentemente informati così dello stile, come delle idee [degli antichi], quanto ancora se per molta destrezza, come accade ne' vasi antichi di terra-cotta, sappiano confondere l'antica pittura colla moderna. Che se è universalmente desiderato da' dotti, che le antiche opere di arte si lascino nello stato in cui si trovano, commettendo solo i frammenti in modo che i contorni antichi non ne vengano alterati. Che conviene dopo di ciò fargli disegnare da mano maestra prima di farvisi qualunque cambiamento (...). Che potrà talvolta convenire, e l'Accademia non mancherà di proporlo, che si suppliscano le parti mancanti; la qual cosa dovrà farsi con la massima intelligenza ...»<sup>22</sup>.

Com'è evidente da questi pochi brani, lo spirito e la lettera del Rescritto erano inequivocabili. Tutte le categorie di oggetti antichi erano implicate; tranne le pitture parietali, che, dal canto loro, erano da sempre rimaste esenti, come ha dimostrato Paola D'Alconzo, da qualunque intervento integrativo<sup>23</sup>. E in effetti è ad una prassi del genere, per quanto d'origine più antica, che viene da pensare di fronte al rigore – divieto, salvo eccezioni, delle integrazioni; obbligo di documentazione grafica preventiva – che viene sancito col Rescritto del 1818. La prima conseguenza fu che tutti i restauri (almeno nel senso primo-ottocentesco del termine) furono bloccati, e tali rimasero – certamente quelli dei vasi – fino a tutto il 1821. E Gargiullo, dal canto suo, non tardò a protestare, con parole che non hanno bisogno di commenti:

<sup>22</sup> Real Rescritto del 15 gennaio 1818, trascrizione coeva in ASSAN, XXI D8/11. Anche Alba Irollo ha trovato copia di questo Rescritto nello stesso archivio. Rimando al suo contributo in questo volume per un ulteriore esame di quest'importante normativa, e per il testo che vi è integralmente pubblicato. Ringrazio Alba del sincero spirito di collaborazione che anche in questa, come in altre occasioni, si è stabilito.

<sup>23</sup> Cfr. P. D'Alconzo, *Picturae Excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2002; P. D'Alconzo - G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, in *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito delle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, a cura di M. I. Catalano, dossier del «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n.s., 10-11, 2005, pp. 72-87; P. D'Alconzo, *Naples and the birth of a tradition of conservation. The restoration of wall paintings from the Vesuvian sites in the eighteenth century*, in *Antiquarianism, museums and cultural heritage. Collecting and its contexts in eighteenth century Naples*, a cura di G. Ceserani – A. Milanese, numero monografico del «Journal of the History of Collections» 19, 2, 2007, pp. 203-214.

«È qualche tempo, che il Sig. Ispettore Generale di codesto R. Museo Borbonico mi fece sentire, che era disposizione superiore, che il restauro de' Vasi Etruschi (come tutti gli altri restauri) si suspendessero, che tanto io quanto il mio Ajutante Sig. Fortunato, ci occupassimo solo ad incollare quelli vasi, che si trovavano frammentati.

Sig. Direttore in detta Officina sino al presente si è adempiuto alle insinuazioni sud-dette (...).

Intanto nell'istesso tempo sono a farvi consapevole, che non compete al mio decoro, ed a quello del mio Ajutante, che ci occupiamo alla sola operazione dell'incollare. Vi supplico perciò caldamente, che c'impetrate la libera e completa restaurazione per l'onore comune, e fraditanto non si risolva tal affare vi prego a commettermi altre occupazioni, acciò in faccia ad i miei compagni, non fo' una figura da disutile, e che l'istesso fa' il mio ajutante»<sup>24</sup>.

È significativo che Gargiulo trovasse le nuove norme lesive per il suo decoro professionale; prova evidente, se mai ce ne fosse bisogno, che era l'integrazione pittorica a dare dignità al mestiere di restauratore di vasi.

Ci si sarebbe aspettati che, una volta riattivato il restauro dei vasi, questo si fosse conformato al dettato inequivocabile del Real Rescritto. Ma non fu così. Gli indirizzi seguiti nell'arco dei successivi dieci o quindici anni saranno – come vedremo subito – contraddittori, o, per meglio dire, ondivaghi. A volte sembrano compiacere la “maniera” di Gargiulo e il gusto di Arditì, a volte i rigorosi criteri dell'Accademia Ercolanese. Altre volte si raggiungono proficue soluzioni di compromesso, vie di mezzo – non a caso si parla di «mezzo restauro» –, che sembrano ricordare i migliori auspici di Millingen.

Come prima verifica di questi diversi atteggiamenti, che più o meno negli stessi anni convivono nel Museo di Napoli, presento ora alcuni casi di restauri di vasi, certamente passati tra le mani di Gargiulo – o tra quelle del suo aiutante Domenico Fortunato (ma sempre sotto la direzione del primo) – tra il 1822 e il 1839; vasi che m'è riuscito d'identificare nei depositi del Museo Nazionale, e che spesso ancora conservano gli antichi restauri.

I primi due esempi provano con evidenza quell'incorenza cui ho appena accennato. I due restauri, eseguiti a distanza di neanche un anno, tra 1822 e 1823, seguono infatti – e senza apparente spiegazione – logiche completamente opposte. Nel caso della grande Pelike apula a figure rosse da Armento (Fig. 1) fu scelto – a dispetto del pur recente rescritto del 1818 – un restauro pienamente integrativo, come d'altronde,

<sup>24</sup> Gargiulo ad Arditì, 12 settembre 1818, in ASSAN, XXI D7/1.3.

pur se in via eccezionale, lo stesso rescritto sembrava ammettere. Il vaso aveva fatto parte, come attestano i documenti del restauro (e invece gli inventari non dicono), del «particolare Museo di Madama Murat»<sup>25</sup>, dal quale, in molti frammenti, era arrivato nel Museo Reale sul finire del decennio francese. Gargiullo ne aveva iniziato la ricomposizione, che era poi rimasta interrotta alle sue fasi iniziali. Nel marzo del 1822 Arditì ne propose il restauro, che il re autorizzò il mese seguente, dopo che, secondo le nuove norme, n'era stato eseguito un esatto disegno. A fine anno, per dar conto dello stato di avanzamento del restauro, Gargiullo informava che fino a quel momento erano stati

«suppliti tutti i pezzi che mancavano, e i medesimi sono tutti spianati, mancano ancora i manici a supplire, e per finirla si deve stuccare, poi spianare detto stucco; colorire le parti nuove, pomiciare, e pulimentare ed indi contornare li pezzi delle figure che sono stati suppliti, e supplire que' bianchi che mancano»<sup>26</sup>.

Un mese e mezzo più tardi, nel chiedere l'acquisto di «vernice, colori, spirito di vino, olio, pumice, pennelli ed altro», il restauratore rendeva noto di aver ormai «dato principio alla dipintura di tutti i pezzi suppliti e restaurati»<sup>27</sup>. Il 12 marzo 1823 Arditì poteva infine scrivere al Ministro: «La gran Langella di Basilicata (...) è stata interamente restaurata dal Restauratore Sig. Gargiullo. L'abilità di questo bravo artista ha fatto venir fuori questo pregevolissimo vaso da un cesto d'innumerabili frantumi»<sup>28</sup>.

Non m'è riuscito purtroppo di ritrovare nei depositi del Museo questa pelike, quasi certamente de-restaurata negli ultimi decenni. Per il momento, quindi, non resta che la foto scattata nel 1918 a documentare l'intervento ottocentesco, che allora, con tutta probabilità, ancora si conservava.

Subito dopo il ripristino della «gran Langella di Basilicata», Arditì chiese di poter procedere al restauro d'un'Anfora lucana a figure rosse (Fig. 2), la quale, sempre dalla collezione Murat, si presentava così com'era pervenuta dalla «Provincia», dov'era stata scavata e grossolanamente incollata. In questo caso, però, una commissione di Accademici Ercolanesi, appositamente consultata dal Ministro, restò fedele allo spirito del Rescritto del 1818, prescrivendo quindi che «debbano soltanto incollarsi di

<sup>25</sup> G.B. Finati ad Arditì, 9 marzo 1822, in ASSAN, XXI D7/1.6. Per la pelike (inv. 82306) tutti gli antichi inventari riportano solo la provenienza da Armento. Tutte le carte relative al restauro di questo vaso sono nel citato fasc. 1.6 e nel successivo 1.7. Ringrazio Angela Luppino per il generoso aiuto che mi ha fornito nell'identificazione di questo come degli altri vasi che qui presento.

<sup>26</sup> Gargiullo ad Arditì, 22 dicembre 1822, in ASSAN, XXI D7/1.6.

<sup>27</sup> G.B. Finati ad Arditì, 1° febbraio 1823, in ASSAN, XXI D7/1.7 (per le due ultime citazioni).

<sup>28</sup> Arditì al Ministro di Casa Reale, minuta del 12 marzo 1823, in ASSAN, XXI D7/1.7.

nuovo i pezzi del vaso medesimo, con maggior regola di quanto si è fatto, senza permettersi la menoma aggiunzione o ritocco nella pittura antica»<sup>29</sup>.

Così eseguita la ricomposizione del vaso, tre mesi più tardi, Arditì tornò alla carica per chiedere nuovamente al Ministro di poter procedere ad un restauro completo dell'opera, così come il suo stato poco lacunoso gli sembrava che in fondo consentisse:

«le poche mancanze che vi si veggono, attesi i sicuri richiami, e gl'indizi non equivoci dell'antico esistente, potrebbero supplirsi restaurando il vaso, il quale non rimarrebbe così sfregiato, e farebbe vaga mostra di sé fra i più interessanti della Collezione»<sup>30</sup>.

L'Accademia Ercolanese, però, fu ferma nelle sue convinzioni, ispirate a principi del tutto diversi; e in tal senso continuò a ritenere che il vaso dovesse

«esser restaurato senza alcun supplemento né nuovo colore, ma incollandosi esattamente i pezzi antichi col metodo del restauratore Gargiulo. Sostiene ancora che, ciò eseguendosi, il vaso medesimo farà di sé più vaga mostra, e comparirà tanto più bello quanto più manifesto sarà lo Stato di sua indubitabile antichità»<sup>31</sup>.

Più chiaro di così! Ma, nello stato in cui era rimasta, l'anfora non doveva piacere per nulla ai funzionari del Museo. Un supplemento di storia ci dice infatti che, dieci anni più tardi, nel 1834, si ritornò su di essa per sottoporla finalmente – e non fu l'unico caso simile – ad un «completo restauro», ad eloquente dimostrazione di quell'atteggiamento ondivago di cui si diceva. Con ogni evidenza il vaso conserva ancor oggi il restauro eseguito da Domenico Fortunato, sotto la direzione di Gargiulo (Fig. 3). Molto solido, dalla superficie lucida e compatta, non fosse che per le alterazioni cromatiche presenti nelle zone interessate dalle integrazioni pittoriche (di qualità), mai si direbbe che esso sia stato ricomposto – ormai quasi due secoli fa – da ben 128 frammenti<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Ministro di Casa Reale ad Arditì, 22 maggio 1823 (dove è riferito il parere dell'Accademia), in ASSAN, XXI D7/1.7. L'anfora lucana ha oggi l'inv. 82263. L'Inventario Arditì (n. 582) indica come provenienza «Palazzo Reale», in ciò riferendosi con ogni verosimiglianza a quella parte della collezione Murat lasciata a Napoli dopo il 1815.

<sup>30</sup> Arditì al Ministro di Casa Reale, minuta del 23 agosto 1823, in ASSAN, XXI D7/1.7.

<sup>31</sup> Ministro di Casa Reale ad Arditì, 16 dicembre 1823 (dove è riferito il parere dell'Accademia), in ASSAN, XXI D7/1.7.

<sup>32</sup> Per il restauro del 1834, cfr. le carte in ASSAN, XXI D7/1.14. Due casi simili sono offerti dalla nestorica a figure rosse inv. 82118 e dall'anfora attica a figure nere inv. 81305, ricomposte negli anni '20 e poi integralmente restaurate nel 1834. Entrambe conservano fortunatamente i restauri antichi, eseguiti da Fortunato sotto la direzione di Gargiulo (cfr. ASSAN, XXI D7/1.14 e 1/15).

Un proficuo compromesso, tra differenti indirizzi di gusto, fu raggiunto nel 1825 per alcuni importanti frammenti rinvenuti quello stesso anno a Locri, in uno scavo di regio conto. Come Gargiullo riconobbe, si trattava dell'intera bocca, figurata, d'un grande Cratere a volute a figure nere, ritenuto di molto interesse per il soggetto, il numero di figure e la grandezza della forma (Fig. 4). Sulla base di sensati confronti con esemplari simili – fondati sulla personale conoscenza delle collezioni napoletane (che a un mercante come lui certo non mancava) e, in questo caso, di quella già appartenuta a Carolina Murat – fu lo stesso restauratore a proporre di collocare la bocca antica su di un corpo eseguito *ex novo* e dipinto interamente di nero:

«Essendo questa specie di Vasi figurati solo nella periferia della bocca, e qualche volta pure s'incontrano ancora al collo, e tutto il corpo del vaso affatto nero, e per fede di ciò ne cito tre che facevano parte del Museo di Madama nel Palazzo palatino e da lei portati via (...). Su tali esempi Sig. Direttore credo collocare detta bocca sopra un vaso moderno dipinto tutto nero, non facendo nessun oltraggio all'antico, ma più decoroso lo rende se in qualunque altra maniera un frammento così interessante diversamente si collocasse. In tal modo si avrà il piacere di conoscerne la sua originaria forma, e grandezza, e dar luogo e comodo ai dotti ed agli artisti di poterlo esaminare sott'occhio, potendosi così piazzare su di un tronco di colonna in una delle gallerie»<sup>33</sup>.

La proposta di Gargiullo fu accolta in tutti i successivi passaggi gerarchici; ma – su parere dell'Accademia, fedele allo spirito del Real Rescritto di sette anni prima – si specificò che l'integrazione del corpo nero del vaso era autorizzata, «Ben inteso però che niuna alterazione si commetta sulle figure, che la unione dei pezzi rimanga visibile, e visibile ancora l'unione del collo antico colla parte moderna»<sup>34</sup>.

Ed è esattamente così che ancora oggi il pezzo si trova. Pochi anni più tardi Andrea de Iorio – Conservatore dei Vasi italo-greci del Real Museo – così ne avrebbe parlato a E. Gerhard discutendo con lui dei vasi di Locri:

<sup>33</sup> Gargiullo ad Arditì, 30 settembre 1825, in ASSAN, XXI D7, 1.10. Nella stessa lettera Gargiullo forniva le interessanti notizie sulla provenienza collezionistica dei tre vasi Murat usati come confronto, «i quali prima facevano parte della Collezione del Sig. Caminada, che l'aveva acquistati, uno dal Principe di Colombrano, un altro da D. Onofrio Pacileo, ed il terzo dal Sig. Gennaro Paderno, in fine poi ne cito il quarto che fa parte della Collezione del R. Museo Borbonico».

<sup>34</sup> Ministro di Casa Reale ad Arditì, 12 dicembre 1825 (dove è riferito il parere dell'Accademia), in ASSAN, XXI D7/1.10.

«Pochissimi ne sono pervenuti al Real Museo; e di questi essendosene raccolto il solo giro superiore di un vaso dipinto a figure nere su fondo rosso, ne è stato formato dall'abilissimo Gargiulo il più gran vaso a Volute che esista al Museo, né se ne conosce altro della medesima grandezza»<sup>35</sup>.

Sin dai primi anni '30 si trova testimonianza nel Museo d'una tipologia d'intervento che già dal nome si mostrava più discreta: il cosiddetto «mezzo restauro». Le predilezioni del direttore del Museo, però – come quelle di Gargiulo –, andavano ancora, almeno per i vasi più pregiati, al «restauro intero», come dimostra il caso del Cratere a campana a figure rosse da Armento, già in collezione Murat (Fig. 5). Il vaso era arrivato nel Museo in molti frammenti, ed era stato nel tempo unicamente ricomposto, e così esposto nelle sale. Nel 1833 Gargiulo segnalò l'opportunità di un intervento su questo cratere, che l'assenza di qualunque forma d'integrazione rendeva a suo parere più fragile. Egli prospettò quindi due soluzioni: quella del «mezzo restauro», e quella del «restauro intero» (ad ognuna delle quali corrispondevano tempi e preventivi differenti), pronunciandosi però a favore della seconda, credendo in ciò d'interpretare anche il gusto dei visitatori «Esteri» e «Nazionali». Come da prassi, Arditì rimise al Ministro la decisione, sottolineando che

«tanto da me quanto dal Gargiulo si opina pel restauro intero, tanto richiedendo il Museo Reale, ed il gran merito del Vaso»<sup>36</sup>.

Nicola Santangelo, da due anni Ministro dell'Interno, ne autorizzò senza esitazioni – forse perché più incline, da accanito collezionista<sup>37</sup>, ad un certo gusto del restauro? – il ripristino integrale, che è poi quello che si vede in una foto del 1915. Da una decina d'anni il vaso è stato de-restaurato, secondo una modalità certo più moderna, ma che ben poco spazio ha lasciato alla pur non insensata esigenza di «ne pas choquer l'œil».

<sup>35</sup> A. de Iorio a E. Gerhard, 12 dicembre 1829, nell'archivio del Deutsche Archäologische Institut, Roma. La lettera è ampiamente trascritta in A. Milanese, *Per il "decoro del Paese"*, cit., pp. 175-176. Il vaso in questione ha oggi l'inv. 81389.

<sup>36</sup> Arditì al Ministro Santangelo, 17 agosto 1833, in ASSAN, XXI D7/1.13. Per il parere di Gargiulo cfr. la sua relazione del 10 agosto 1833, nello stesso fasc. Il cratere ha oggi l'inv. 81946.

<sup>37</sup> Sulla collezione Santangelo, la più grande tra le raccolte private del Regno, cfr. A. Milanese, *Il Museo Santangelo: storia delle raccolte di antichità, in I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 1996), Napoli, Electa Napoli, 1996, pp. 171-180; Idem, *Considerazioni intorno al Museo Santangelo*, in *Magna Grecia. Archeologia di un sapere*, a cura di S. Settis - M.C. Parra, Milano, Electa, 2005, pp. 113-115; e P. Fardella, *L'arte "moderna" nella raccolta Santangelo*, in «OttoNovecento. Rivista di storia dell'arte», 2/3, 1997, pp. 5-13.



Un caso di «mezzo restauro» fortunatamente conservatosi è quello del bellissimo frammento di grande Cratere a calice attico a figure rosse, con Gigantomachia, proveniente da Ruvo (Fig. 6), attraverso il quale possiamo verificare in cosa consistesse questa modalità d'intervento, alla data del 1839. Questa volta – certo anche alla luce della frammentarietà del pezzo – fu lo stesso Gargiullo a proporre questo e non altro tipo di restauro:

«i diversi frammenti del preziosissimo vaso a forma di Calice (...) meritano di unirsi insieme alla meglio per conservarsi ed anche per miglior comodo da esaminarsi. A' quali frammenti antichi esistenti aggiungendovi qualche pezzo moderno necessario al sostegno degli antichi, così se ne conoscerà anche la forma e la grandezza; quali pezzi nuovi aggiunti da distinguersi dagli antichi restaurandoli a mezzo restauro. Fatta tale operazione questo grande ed unico frammento potrà situarsi su di una base di legno ed esporlo tra i vasi più preziosi del nominato Real Museo»<sup>38</sup>.

Sin da un esame ad occhio nudo del risultato raggiunto – ancora in ottimo stato di conservazione – ci si rende conto che il «mezzo restauro» non escludeva affatto un'ampia «restituzione» pittorica (pur se non del tutto particolareggiata) delle parti mancanti delle figure e delle decorazioni dipinte; né prevedeva l'uso di cromie diverse da quelle antiche. La peculiarità stava piuttosto nel fatto che le integrazioni erano lasciate alquanto grezze, con superfici non completamente rifinite e levigate, certo non verniciate, come invece doveva avvenire nei casi d'«intero restauro»<sup>39</sup>. Viene da chiedersi se non era proprio questo il restauro auspicato da Millingen nel 1813, almeno per i vasi delle collezioni pubbliche: integrare, per non scioccare lo sguardo, ma in modo tale «qu'en s'approchant des peintures, on distingue sans peine l'antique du moderne».

Venticinque anni erano passati da queste considerazioni di Millingen, e nel frattempo nel Museo Reale di Napoli molte opzioni di metodo erano state formulate, e messe in pratica, nel campo del restauro dei vasi greci. Alcune erano più avanzate, dal punto di vista concettuale, di quanto proposto dallo studioso olandese. Altre meno. Il fatto è – come anche le vicende sin qui esposte dimostrano – che il gusto ha tempi suoi, diversi da quelli delle conquiste di natura critica, o di metodo. Sembrava esserne consapevole anche Francesco Maria Avellino – dal 1840 nuovo direttore del Museo

<sup>38</sup> Gargiullo al Controloro G. Pagano, 1° agosto 1839, in ASSAN, XXI D7/1.19. Dopo la morte di Arditì nel 1838, il Controloro faceva funzioni di Direttore del Museo. Il vaso ha oggi l'inv. 81521.

<sup>39</sup> Anche se non ne vengono specificati né l'uso né la composizione, nelle «Note di spese» presenti talvolta tra le carte di questi restauri c'è sempre la voce *vernice*.

Borbonico – quando, quello stesso anno, si pronunciava contro l'ipotesi d'un restauro «intero» del grande Cratere apulo con la morte di Archemoro:

«In quanto poi ai supplementi de' pezzi dipinti da farsi ad imitazione di quelli che oggi vi sono, non posso nascondere a V.E. che pel mio particolar modo di opinare a tal riguardo, io credo che i restauri de' vasi dipinti, consistere debbono solamente nell'incollare i pezzi, e supplire i mancanti in creta con lasciare questi supplementi senza pittura alcuna. So per altro che un tal sistema non è universalmente gustato, e forse dovranno passare ancora degli anni perché vincansi i pregiudizii che si elevano tuttavolta contro di esso»<sup>40</sup>.

Ma, almeno in questo caso, Avellino era stato troppo pessimista. Il vaso di Archemoro – comunque consegnato alla «somma perizia»<sup>41</sup> di Raffaele Gargiulo – fu restaurato, oramai nel 1840, secondo le più rigorose opinioni del noto antichista napoletano.

<sup>40</sup> F.M. Avellino al Ministro dell'Interno, 8 agosto 1840, in ASSAN, XXI D7/2. Il cratere apulo a figure rosse ha oggi l'inv. 81394.

<sup>41</sup> L'espressione è utilizzata dal ministro Santangelo proprio nella risposta ad Avellino dell'11 agosto 1840 (nel fasc. citato alla nota precedente).



1. Pelike apula a figure rosse con *Afrodite e Adone*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82306, in una foto del 1918. Il vaso fu restaurato da R. Gargiullo nel 1822



2. Anfora panatenaica lucana a figure rosse con *Bellerofonte e Proito*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82263, intero e dettaglio. Ricomposta nel 1823, fu interamente restaurata nel 1834 da D. Fortunato e R. Gargiulo

*Notamento della Spesa occorsa pel restauro  
Vaso Ottoc. Lucanella giuoca la forma approssimativa di:  
21 Gennaio 1884, ora già completa e approvata dal Sig. R. De  
Fornaro*

Per colla forte lib. 1/2	2.80
Per colla ordinaria	30
Per pezzi di ottone pel piede e vari pezzi nella base	37
Agilla purificata per supplire i pezzi mancati	24
Per stucco di colla forte	80
Per cucitura di pezzi nuovi	20
Per incisa formacotta di fango	60
Per incisa rosetta di fango	15
Per lincea e ruga per affinare i pezzi nuovi	1.32
Per aceto di vino per lavare i pezzi in diverse volte	22
Spese di vino	18
Per incisa	03
Per incisa	37
Colari diversi	1.50
Vernice lib. 1/2	1.60
Per pulimento	40
Per altri piccoli spese di colori	72
Costate Sp.	12. -
Per mano di opera a Carlini & al p. all'artista del Sig. Fornaro per gli 98 giorni di lavoro approssimativo	75. -
Domanda Fornaro	87. -

*Il Contatore  
del Museo Archeologico  
Raffaele Gargiullo  
Giovanni De Gaudio*

*Stimando che la spesa per il restauro del vaso Ottoc. Lucanella giuoca è di 87. -*

3. Notamento delle spese sostenute nel 1884 per il restauro dell'anfora lucana (inv. 82263, fig. 2), Napoli, Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Caserta



4. Cratere a volute a figure nere, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81389. La sola bocca è antica, e fu rinvenuta a Locri negli scavi «di regio conto» del 1825. L'intervento di restauro fu eseguito da R. Gargiulo nello stesso anno

5. Cratere a campana apulo a figure rosse con *Partenza di Trittolemo*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81946. Restaurato nel 1834 da D. Fortunato e R. Gargiulo. Le due immagini affiancate sono rispettivamente del 1915 (a sinistra) e del 1996 (a destra)



6. Tre particolari del frammento di cratere a calice attico a figure rosse con *Gigantomachia*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81521. R. Gargiullo ne curò il «mezzo restauro» nel 1839





## Telaiuoli e quadrari a Napoli nel Settecento

di Maria Ida Catalano

*Spazio infinito e decorazione barocca* è il titolo del saggio che Nicola Spinosa scriveva nel 1981 per la *Storia dell'Arte Italiana* edita da Einaudi<sup>1</sup>. Lungo quella prospettiva Napoli, nuova capitale del regno borbonico, emergeva in una «rarefatta atmosfera tra Arcadia e rococò»<sup>2</sup>, con gli interni delle chiese e dei palazzi aristocratici saturi di effetti senza fine<sup>3</sup>, evocati nelle amplificazioni visive delle scenografie di Vincenzo Re o Giovan Battista Natali<sup>4</sup> (Figg.1-3). Scenari di intensa suggestione, proiezioni sacre o profane di un paesaggio di luce, riflessi cangianti del sensualismo settecentesco.

Negli arredi dei palazzi nobiliari, negli ambienti della corte e nelle decorazioni di chiese e cappelle gentilizie si liberavano le fantasie di un ceto ansioso di mostrarsi al passo delle altre grandi città europee. Simboli e riti di una politica che è stata definita della magnificenza<sup>5</sup> suggellavano i luoghi e scandivano le imprese del “riformismo carolino”, inaugurato su un territorio dove persisteva un radicato regime di privilegio<sup>6</sup>. Il ceto nobiliare, incline a specchiarsi nei lussuosi prodotti delle manifatture reali, prediligeva oggetti sofisticati, esito del lavoro di intere famiglie di artefici che, secondo la tradizione, si trasmettevano il mestiere per via dinastica: i Fiore intagliatori, gli Atticciati marmorari, i Girardi ebanisti, i Ceci bronzisti. Elenco esemplificativo<sup>7</sup> per un'organizzazione consueta del lavoro in bottega, che prevedeva la divisione tra apprendisti e maestri e non ostacolava il duttile passaggio delle maestranze da una lavorazione all'altra. I documenti relativi alle fabbriche di Casa Reale attestano un fitto andirivieni tra i lavoratori dell'Arazzeria e quelli del Laboratorio delle pietre dure<sup>8</sup>,

<sup>1</sup> N. Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di G. Previtali e F. Zeri, vol. II, parte seconda, Torino, Einaudi, 1981, pp. 280-346.

<sup>2</sup> Ivi, p. 341.

<sup>3</sup> Ivi, p. 326.

<sup>4</sup> A. Gonzalez-Palacios, *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980), Firenze, Centro Di, 1979-80, vol. II (1980), p. 79.

<sup>5</sup> P. Macry, *I giochi dell'incertezza*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2002, p. 16.

<sup>6</sup> Nelle pagine di Giuseppe Galasso sulla nobiltà napoletana in età moderna (*Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 239-261) si profila la fisionomia di un ceto tendenzialmente refrattario ad impegnare le proprie ricchezze in attività produttive, e generalmente privo di iniziativa.

<sup>7</sup> A. Gonzalez-Palacios, *Le arti decorative*, cit., p. 78.

secondo una complessa configurazione avvalorata dalla contiguità logistica e dalla trasversalità del sistema amministrativo. Già prima che venisse fondata l'Accademia del Nudo e il pittore di camera Giuseppe Bonito ne assumesse la direzione, l'Accademia del Disegno, che era stata eretta «nelle Fabbriche di Tappezzerie e Pietre Dure», veniva svolgendo un ruolo di educazione degli allievi dei Laboratori con una funzione ancora eminentemente pratica<sup>9</sup>. Anche in questa prospettiva una delle identità del “Secolo dei Lumi” viene a connettersi con la produzione delle manifatture. Partendo da uno sfondo ben noto agli studi è possibile individuare nel corso del secolo le tracce di un'attività finora poco indagata di telaiuoli e quadrari. Provenienti dalle file di un pubblico minuto, assimilabili ad altre categorie di mestiere, diversificati dal ceto dei pittori, configurato in una specifica corporazione, questi artefici risultano venditori di tele o mercanti di quadri, stando solo ad una iniziale, sommaria classificazione. Sono esponenti di una catena produttiva parcellizzata, attivi in contesti eterogenei, disponibili per impieghi multipli, secondo una già nota tipologia di matrice artigiana. Impegnati in operazioni di vendita, possono trovarsi operosi nella sistemazione o nel risarcimento dei dipinti su tela allestiti nelle chiese, nelle gallerie, nelle dimore dei nobili o negli appartamenti reali. A Roma, gli studi di Paolo Coen hanno inquadrato un universo di maestranze specializzate, di venditori di quadri, di corniciai, fabbricanti di vernici, falegnami e intelatori, collegabili ad un mondo di esperti, «intendenti», virtuosi, collezionisti<sup>10</sup>. Nella realtà napoletana, la rilettura di documenti già editi, combinata all'analisi di nuovi ritrovamenti, consente di assimilare alla categoria di telaiuoli e quadrari l'esercizio di un commercio che prevedeva la vendita di telai, di tele fini già «imprimate», pratiche operative ausiliari come la collocazione dei dipinti sugli altari, i montaggi e gli smontaggi, il tensionamento delle tele e una gran varietà di operazioni oscillanti tra «accomodi» ed «ammodernamenti», che negli interni delle dimore nobili coinvolgevano soffitti, fregi, porte e balconi<sup>11</sup>, nonchè una tipologia di og-

<sup>8</sup> A. Gonzalez-Palacios, *Il laboratorio delle Pietre Dure dal 1737 al 1805*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, coordinamento di N. Spinosa, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, pp. 79, 97.

<sup>9</sup> A. Borzelli, *L'Accademia del Disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII*, in «Napoli Nobilissima», s. I, IX, 1900, pp. 71-76, 110-111, 141-143; M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Roma, Albrighi, Segoti e C., 1923, vol. II, p. 208; C. Lorenzetti *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 16.

<sup>10</sup> P. Coen, *Quadri 'da mobilia' e (presunti) capolavori per un pubblico d'alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d'arte nella Roma di Pio VI*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 90, 2006, p. 33-42; Idem, *I 'quadrari' Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa mercanti d'arte professionisti nella Roma del XVIII secolo*, in *Collezionismo, mercato, tutela la promozione delle arti prima dell'Unità*, a cura di L. Barroero, numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», 2/3, 2005, pp. 347-63.

<sup>11</sup> G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani*, Napoli, Electa Napoli, 1993, p. 171.

getti definiti «quadri da mobilia» scene: di genere, prospettive, mitologie o paesaggi insistentemente citati nei documenti<sup>12</sup>. Seguendo le tracce di questo “fare” si recupera il più antico esponente della famiglia Chiariello, la cui identità di quadraro/telaiuolo fornisce l'avvio ad una vicenda che con Angela Cerasuolo, già da qualche tempo, si va esaminando<sup>13</sup>. Accompagnare i mutamenti dei singoli membri della famiglia lungo l'arco cronologico che dalla metà del Settecento arriva al Novecento, attraversando sei generazioni, ha consentito di individuare le tappe di un lento percorso che dal mestiere di venditori conduce alla professione di restauratori. Le ricerche dei dati di natura biografica – nascite e matrimoni – effettuate tra le carte napoletane dello Stato Civile sono state associate ad un'analisi di documenti rintracciati nei fondi di Casa Reale, del Museo, dell'Accademia.

Ad apertura del Settecento compare a Napoli tal Nicola Spaziano, definito «imprimitore di quadri», pagato per vendere tele e telaio al pittore Giuseppe Simonelli<sup>14</sup>. Tra il 1724 e il 1726 anche Giuseppe Maria Ranzanò vende tele «tutte di un pezzo fine» e viene definito «Imprimitore di tele di quadri»<sup>15</sup>, più tardi citato come «politore

<sup>12</sup> C. Garzya, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli, Banca Sannitica, 1978, pp. 17 e ss., e note corrispondenti. Per valutare la ricorrenza di tale tipologia di opere si vedano a titolo esemplificativo i registi documentari pubblicati da N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Rococò al Classicismo*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 429-451.

<sup>13</sup> M.I. Catalano - A. Cerasuolo - M. Cardinali - B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Sulla Sacra Famiglia di Parmigianino. Cautele ottocentesche per una tecnica particolare*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002), a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Silvana, 2002, pp. 209-219; A. Cerasuolo, *I Chiariello. Sulle tracce di una genealogia familiare per la storia del mestiere di foderatore a Napoli*, atti del convegno *Riconoscere un patrimonio*, (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina, Congedo, in corso di pubblicazione. Sull'attività dei Chiariello ho in corso con Angela Cerasuolo uno studio di carattere complessivo che sarà ospitato nel II tomo di questo volume, ove saranno raccolti ulteriori studi di ambito napoletano che non hanno potuto trovare spazio in questa sede, nonché le nuove acquisizioni di un progetto di ricerca attualmente in fase di elaborazione, coordinato da Paola D'Alconzo, intitolato *Protagonisti, esperienze, materiali e metodi: per una storia del restauro a Napoli (1750-1950)*.

<sup>14</sup> M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti. Appendice documentaria a cura di Umberto Fiore*, Napoli, Liguori, 1997, p. 381.

<sup>15</sup> In un documento del 1724 Giuseppe Ranzanò appare come mercante di tele che sistemava su telai: «Alli Governatori del Collegio de' Vergini della SS. Concezione appresso Monte Calvario d. undeci e per essi e Giuseppe Ranzanò e detti sono per il prezzo di due tele tutte di un pezzo fine, che hanno consegnate al detto Collegio, e poste sopra le telare dal medesimo per servitio delli due quadri si devono fare nelli Cappelloni della Nuova Chiesa di detto Collegio con il quale pagamento resta soddisfatto e non ha che pretendere con firma di detto Ranzanò» (ivi, p. 429). In un altro documento del 1726 si legge che «Al Monastero della SS. Concezione del Fiatamone de PP. Ministri dell'Infermi d. dieci e per essi (...) a Giuseppe Ranzeco Imprimitore di tele di quadri e sono per due tele imprimate dal medesimo delli quadri dell'altare maggiore e cappellone accosto la Sagrestia avendo il monastero posto li telari di legno e

di quadri» e biasimato da Federico Anders, che lo definisce foderatore nel contesto di un'analisi degli interventi effettuati sui dipinti del Domenichino conservati nella Cappella del Tesoro di San Gennaro<sup>16</sup>. La polivalenza dei compiti assunti da queste figure di artefici potrebbe aver trovato uno sbocco in vincoli di tipo corporativo, secondo un processo diffuso di tutela dell'arte<sup>17</sup>. Per i consoli della chiesa di San Marco – che ancora nel 1745 risulta appartenente all'arte «de' tessitori e venditori di tele», non sappiamo se collegabili al settore dei dipinti – il pittore Domenico De Simone, «accomodava» un quadro di Luca Giordano rappresentante *Sant'Antonio Abbate tentato dai Demoni*, fornendo «un telaro nuovo», «canne di tela (...) colla, centrelle, oglio, imprimitura, mistura, chiodi e fatiche di facchini», utili per «calare il quadro e riporlo nel suo luogo (...) porlo sopra tela nuova, spianarlo» ed infine «ritoccarlo» e pulirne la cornice<sup>18</sup>. Domenico che, come il documento riporta, si cimentava anche nella più nobile attività del ritocco, per la sua identità di artista minore, se non per un vincolo parentale fin qui non provato, rimanda ad Antonio De Simone, pittore generista e restauratore, incline a condurre vita «filosofica», citato da Bernardo De Dominici come la personalità più complessa della sua composita trilogia di profili di restauratori<sup>19</sup>. Trilogia nella quale lo scrittore cerca una concatenazione genetica identifica-

perché detta tela del quadro dell'altare maggiore non si è potuta stendere nel proprio telaro per questo resta obbligato detto Giuseppe subito che sarà pittata detta tela stenderla sopra detto telaro senza poter pretendere altro denaro e per esso a Carlo Nestani per altri tanti» (M.A. Pavone, *Pittori napoletani del '700*, cit., p. 140, doc. 33p). Ulteriori carte riportano che, alla fine degli anni sessanta, Giuseppe Maria Ranzenò detto il Filosofo realizzava tele e telai per il pittore di Camera Giuseppe Bonito (A. Spinosa, *Ancora sul Laboratorio di Pietre Dure e sull'Arazzeria: i documenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, in *Le arti figurative*, cit., p. 382). Per l'ampio arco di tempo trascorso Paola D'Alconzo ha avanzato qualche perplessità sull'ipotesi che possa trattarsi della stessa figura di artefice (P. D'Alconzo, *Deliciae principis. Tutela del patrimonio storico artistico e restauro dei dipinti delle collezioni reali a Napoli dal 1734 al 1830*, tesi di dottorato di ricerca in Discipline storiche dell'arte medievale, moderna e contemporanea. Storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 1998, p. 120, nota 32).

<sup>16</sup> F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di San Gennaro. Documenti inediti*. Napoli, Società editrice napoletana, 1978, p. 104, doc. n. 400; Idem, *Il restauro delle pitture del Domenichino nella Cappella di San Gennaro a Napoli*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., XXXVI, 1988, pp. 93-115.

<sup>17</sup> L. Mascigli Migliorini, *Il sistema delle Arti. Corporazioni annonarie a Napoli nel Settecento*, prefazione di Pasquale Villani, Napoli, Guida, 1992. Notizie frammentarie sull'Arte dei Telaiuoli citata da Mascilli Migliorini, (pp. 92-93, 173), si trovano nell'Archivio di Stato di Napoli (*Cappellano Maggiore, Statuti e Congregazioni*, b. 1196/52) per gli anni 1633, 1649, 1670. Resta però problematico accertare se tali notizie, dove compaiono controversie statutarie tra tessitori e telaiuoli, possano coinvolgere operatori e manufatti relativi ai dipinti.

<sup>18</sup> M.A. Pavone, *Pittori napoletani del '700*, cit., doc. 1.

<sup>19</sup> B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, nella stamperia del Ricciardi, 1742-1745, II, pp. 289-291; III, pp. 448-449. Per una prima ricognizione su De Dominici rispetto alle problematiche di restauro e alle figure dei tre restauratori si veda P. D'Alconzo, *Deliciae principis*, cit., pp. 11-30.

ta in un rapporto di apprendistato che, nelle altre due figure descritte, Giacomo Di Castro e Nicola De Liguoro, conserva l'eco di questo capillare, minuto accomodare. Filone che andrà a configurare insieme ad altri la fisionomia del restauro moderno, in questa fase immerso in una variegata preistoria che attende ancora una sistematica inquadatura. Gli "accomodi", d'altra parte, solo occasionalmente sono collegabili al fare dei grandi pittori: Paolo De Matteis, Giuseppe Simonelli, Francesco De Mura, Filippo Falciatore, Fedele Fischetti risultano documentati piuttosto per interventi di "ritocco", immersi in un universo parallelo ancorabile ad una tradizione di matrice del tutto diversa, impegnati dentro pratiche di bottega volte al perfezionamento o emendamento della pittura, prevalentemente tese verso un vagheggiato ripristino dell'idea del bello.

A metà Settecento, nel laboratorio propedeutico agli interventi sulle raccolte della Galleria di Capodimonte, organizzato con la direzione del pittore parmigiano Clemente Ruta, per l'"accomodamento" dei quadri descritto nel «tirare di nuovo, risarcire e mutare le tele» appaiono all'opera «valenti manuali», qui definiti «stiratori»: Nicola Di Mauro e Pasquale Senzapaura, coordinati dal cosiddetto «Filosofo», la cui corretta identità è stata segnalata da Paola D'Alconzo, che ha riconsiderato un gruppo di documenti relativi al già incontrato Giuseppe Maria Ranzenò, venditore e preparatore di tele, poi significativamente collegato all'attività dell'Arazzeria per fornire – come di recente Angela Cerasuolo ha ricostruito – tele e telai ai pittori, propedeutici alla realizzazione di modelli di ornato trasposti in arazzi<sup>20</sup>. I bozzetti necessitavano di rifodero, e qui si può senz'altro pensare ad un uso reiterato delle tele, funzionale alla replica continua dei motivi decorativi. Ranzenò procurava telai di buona qualità costruiti «colla traversa», quindi più forti, nonché forniva tele fini, tutte d'un pezzo, per interventi di «spianatura» su telai più ampi, da intendersi appunto come vere e proprie operazioni di foderatura<sup>21</sup>. Tali tipologie di artefici sembrerebbero coinvolte anche nella pulitura dei dipinti, così come risulta dello stesso Ranzenò nel

<sup>20</sup> P. D'Alconzo, *Deliciae principis*, cit., pp. 107-122; A. Cerasuolo, *I Cbiariello*, cit., in corso di pubblicazione. Per l'attività di Ranzenò vedi anche A. Spinosa, *Ancora sul laboratorio*, cit., p. 382; M. Siniscalco, *Documenti sui pittori Gennaro Perri, Clemente Ruta, Luigi Restile, Fedele Fischetti, Giacomo Cestaro, Girolamo Storace, Antonio Sarnelli, Francesco Celebrano e sugli incisori Filippo Morgben e Pietro Campana; sulla Arazzeria e sui Palazzi reali di Portici e Caserta*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, cit., p. 282; A.E. Denunzio, *I quadri farnesiani a Napoli nel Settecento: notizie e documenti*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, cit., pp. 264, 270 n. 16.

<sup>21</sup> La «spianatura», che è riportata nei documenti anche in relazione ad operazioni di consolidamento dei supporti e degli strati preparatori delle tavole, ricorre nelle note di spesa dei restauri della Real Galleria, dove si trova specificamente citato il «foco di carboni per spianare i rialti di gesso» (ASNa, *Ministero degli Interni, Appendice II*, fasc. 1111, *Spese del Regal Museo per l'anno 1808*).

già citato documento del 1762, dove è definito «politore di quadri»<sup>22</sup>. Solo in relazione all'arrivo a Napoli, alla fine degli anni ottanta, del restauratore tedesco Federico Anders, esponente di rilievo dell'*élite* germanica cui si deve un contributo determinante per l'elaborazione delle utopie settecentesche nella Napoli di fine secolo, la pulitura dei dipinti – descritta da Goethe in una pagina memorabile<sup>23</sup> – sarà intesa come parte determinante di quello che verrà definito dai contemporanei il suo «metodo», la sua «maniera di riattare», per noi l'avvio nella capitale borbonica di una visione moderna del restauro<sup>24</sup>.

Quando nelle attività di «accomodi» si incontrano i pittori, così come risulta dall'organizzazione del laboratorio allestito a Capodimonte, il loro ruolo in realtà sembra assolversi in compiti di regia, poichè la parte «meccanica», relativa ai supporti e agli strati preparatori, resta delegata ad altri operatori, molti ancora avvolti nell'anonimato. Così, Filippo Falcitore risulta impegnato nel 1764 ad ingaggiare un anonimo «tiratore di quadri» per situare «a dovere nei loro rispettivi telari» i dipinti della chiesa della SS. Immacolata e delle anime del Purgatorio di Cicciano<sup>25</sup>; mentre, nel 1786, Fedele Fischetti si industria per «far ponere» ad artefici non precisati nuove tele sotto tre «macchie originali del Solimena»<sup>26</sup>.

Già la nomenclatura fin qui raccolta – imprimitore, tiratore, pulitore, stiratore, poi solo successivamente foderatore – rimanda a micro-segmenti operativi, risultato di una cultura del mestiere interpretata dagli stessi artefici incontrati nelle operazioni di recupero delle collezioni reali, che si trovano a svolgere interventi di carattere affine anche nelle dimore nobili della città. La tipologia dei «quadri da mobilia» identificati tra le carte romane sembra trovare un riscontro a Napoli in quei dipinti che, collocati negli interni dei palazzi come sopraporte, soprabalconi, sopratremò, specchiere, camini, alcove risultano funzionali ad un *continuum* decorativo che li impagina (Fig.4). Circondati da stucchi e spesso incastrati nelle pareti come installazioni

<sup>22</sup> Vedi nota n. 16, con la segnalazione delle ricerche di Franco Strazzullo.

<sup>23</sup> M.I. Catalano, *L'arrivo a Napoli dell' "Angelo Custode" del Domenicbino e il restauro di Federico Anders*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi, (Napoli, 14-16 Ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano – G. Prisco, «Bollettino d'Arte», volume speciale 2003, p. 113.

<sup>24</sup> E. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Le fonti documentarie* in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno*, cit., pp. 26-27, doc. n. 9.

<sup>25</sup> M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento*, cit., p. 433 che rimanda a G. Toscano, *Rapporti fra il Commendatore Fra D. Giuseppe Maria Cicinelli e il pittore napoletano Filippo Falcitore*, in G. Toscano - D. Campanelli, *1° contributo alla Storia di Cicciano: documenti dei secoli XVII XVIII*, in «Atti del Circolo Culturale G.B. Duns Scotto di Roccarainola», 7, 1981, pp. 36-38.

<sup>26</sup> N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, cit., p. 442.

fisse, sono contigui e gerarchicamente affini ad altri manufatti come parati, arazzi, specchi, ricami, tende, frange e tessuti pregiati, diffusi negli interni per l'efficacia degli effetti e la loro effettiva o presunta mobilità. L'unità di visione in cui tali tipologie di arredi venivano impaginati è confermata dal fatto che proprio un architetto come Carlo Vanvitelli risulta impegnato a redigere disegni per «sopraporti, e soprabalconi, tremò e tavolini» da realizzarsi nella decorazione di Palazzo D'Angri<sup>27</sup>. Allo scopo di saturare un vuoto che assilla, così come annotato da Labrot, interveniva un'esuberanza decorativa sottoposta a periodici «ammodernamenti», riportati con frequenza tra le carte<sup>28</sup>, testimonianza di un desiderio costante di aggiornamento del gusto che, oltre a soffitti, porte e balconi, sembra coinvolgere proprio i cosiddetti «quadri da mobilia», a cui si rivolge una parte specifica dell'attività dei telaiuoli. A Napoli come a Roma questa tipologia di dipinti veniva inserita in luoghi di raccordo o, «nel caso di zone di rappresentanza, negli spazi liberi fra capolavoro e capolavoro»<sup>29</sup>. Nell'allestimento degli appartamenti reali della reggia di Napoli per le nozze di Ferdinando IV di Borbone<sup>30</sup>, Giuseppe Maria Ranzanò forniva le tele all'architetto pittore Antonio Joli, che realizzava per lo *Stanzone del Baciamento* una serie di giochi prospettici su quattro sovrapposte incorniciate – è significativo – nello stesso modo dell'adiacente, monumentale specchiera di lavorazione spagnola<sup>31</sup>. L'ambiente precedeva la *Galleria*, dove era esposta una selezione di dipinti «sostenuti e ligati insieme da Galloni d'oro in bella semetria»<sup>32</sup>.

Anche Pasquale Senzapaura, che nel 1776 vende una tela da dipingere ai Governatori della Casa degli Incurabili di Napoli<sup>33</sup>, è impegnato dal 1784 al 1786 accanto a Pasquale Meldolla fornitore di «tela di canavo (...) per uso delle lamie finte», cioè i soffitti dipinti nei lavori del palazzo del Marchese del Tito e nella Villa dei Doria d'Angri<sup>34</sup>. Qui, tra ambienti eccentrici decorati con pitture «a succo d'erba», paesaggi, figure e fiori con «arabeschi d'oro alla Chinesa», su fondali di «rasino torchino» e parati di «rasino

<sup>27</sup> M.R. Pessolano, *Il Palazzo d'Angri. Un'opera napoletana tra tardobarocco e neoclassicismo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980, p. 106.

<sup>28</sup> G. Labrot, *Palazzi napoletani*, cit., p. 166.

<sup>29</sup> P. Coen, *Quadri 'da mobilia'*, cit., p. 34.

<sup>30</sup> Per l'allestimento degli appartamenti reali si vedano A. Porzio, *Arte e storia in Palazzo Reale*, in M.A. De Cunzio – A. Porzio – P. Mascilli Migliorini – C. Guarino, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1994, p. 70; Eadem, *La quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento. Inventari e museografia*, Napoli, Arte Tipografica, 1999, p. 14; P. D'Alconzo, *L'allestimento dei reali appartamenti della reggia di Napoli nel 1766*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 8/9, 1999, pp. 164-176.

<sup>31</sup> P. D'Alconzo, *L'allestimento*, cit., pp. 166, 174 nota 20.

<sup>32</sup> Ivi, p. 166.

<sup>33</sup> N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, cit., p. 438 che rimanda a V. Rizzo (1986, doc. 8 p. 118).

<sup>34</sup> C. Garzya, *Interni neoclassici a Napoli*, cit., pp. 28 e ss.

bianco», colori ripresi nelle «sedioline» e nei «portieri» del Gabinetto del marchese, i due artefici forniscono e pongono in opera le tele dei quadri «per li sopraporti e sopratrumò», mentre effettuano una infinita sequenza di «accomodi» non precisati<sup>35</sup>.

L'universo descritto trova un corrispettivo puntuale che ne attesta la capillare diffusione nelle tavole del *Dictionnaire Encyclopédique des Arts et Métiers mécaniques*, impresa editoriale realizzata dal 1782 al 1791 nell'ambito dell'*Encyclopédie méthodique* edita tra Parigi e Liegi<sup>36</sup>. Le tavole di corredo al tomo VI, dedicato ai differenti generi di pittura ornamentale, qui globalmente intesi come *peinture d'impression*, mostrano imbianchini/decoratori all'opera nelle chiese e nei palazzi, organizzati con scale ed impalcature, armati di strumenti come i pennelli attaccati a lunghi bastoni utili a saturare di colori ampie superfici (Figg. 5-6), più tardi descritti per l'uso di periodiche verniciature effettuate dal basso su opere poste in punti difficilmente raggiungibili<sup>37</sup>. Nella tavola 2 (Fig. 7) è raffigurata la bottega di un fabbricante di vernici e commerciante di colori che produce materiali per edifici, mobili e carrozze. Qui è situato al centro un artefice che impugna un grande *couteau à imprimer* a lama lunga, per poter stendere con omogeneità gli strati preparatori sopra una tela da dipingere tesa su un telaio di legno e poggiata di traverso al cavalletto. In primo piano, nell'angolo a destra, quasi fuori scena, si vede il verso di due dipinti su tela inchiodati a telai rinforzati da traverse e, probabilmente, lì poggiati in attesa di essere preparati. La didascalia di com-

<sup>35</sup> Ivi, pp. 39, 58-59 nota 161, p. 62 nota 240. Ad integrazione e conferma dei documenti già rintracciati dalla Garzya si aggiunge il seguente ritrovamento: «B.co Spirito S.to pag.to Pasquale Senzapaura doc.ti dodici correnti dite cioè D.ti nove e g.na 50 di essi p. le tele de' quadri tanto del Gabinetto che della Stanza da letto, e doc. due e g.a 50 p. accomodo di due Quadri di Casa, come da Nota dal med.o esibitami che si conserva in mia Comp.ia in Filza Conto n. 555 e con dichiarazione che stante il presente pagamento resta il m.o interamente saldato e soddisfatto si per questa che per ogni altra causa sino al presente giorno. Il Marchese del Tito» (Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco Spirito Santo*, vol. di Bancale del 13.IV.1785). Un gran numero di «accomodi» delegati ad altri artefici dovette svolgersi sotto la regia di Filippo Falciatore nel convento della Trinità delle Monache (A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache*, in «Napoli Nobilissima», s. I, VIII, 1899, pp. 145-150) dove l'artista si impegnava personalmente «prima di dipingerli di fare il disegno in grande secondo anticamente stavano, adattandosi allo stesso stile dell' autore antico».

<sup>36</sup> *Arts et métiers mécaniques*, Paris-Liege, Panckoucke-Plomteux, 1782-1791, tomo VI (1789), voce *Art de différens genres de peintures*, pp. 127-238, tavole 2-3, e voce *Art du peintre-vernis*, pp. 239-258, tavola 2. Per le tavole, eseguite sotto la direzione di Robert Benard, cfr. anche *Recueil de planches de l'Encyclopedie par ordre de matieres*, Paris-Liege, Panckoucke-Plomteux, 1783-1790, tomo IV (1785).

<sup>37</sup> Nell'affrontare agli inizi del Novecento l'esame dello stato di conservazione dei *Profeti* di Ribera e della *Pietà* di Stanzone della chiesa della Certosa di San Martino a Napoli, Pasquale Chiariello, esponente della IV generazione esaminata (cfr. nota seguente), denunciava lo stato precario dei dipinti, già foderati e più volte verniciati «col pennello attaccato all'estremità di una canna» (Napoli, Archivio Storico del Museo di San Martino, Cartella B II 8 [1915-1918]).



mento alle tavole si sofferma a descrivere la tecnica dell'imprimitura, dove strati di colore e colla si succedono in lenta progressione.

Dentro questa matrice tipologica e operativa si rintraccia il primo esponente della famiglia Chiariello, nato nel 1752, residente nel quartiere Stella, definito nei documenti sia come quadraro, nel senso di venditore di quadri, che come telaiuolo, cioè mercante di «tele impresse». Si tratta di Pasquale Chiariello che trasmetterà il mestiere al primogenito Antonio, prima citato tra le carte di Stato Civile come «quadraro» o negoziante di quadri, successivamente documentato tra i foderatori del Real Museo insieme a Raffaele Chiariello che nei documenti si definiva rivenditore.<sup>38</sup> Il tipo di legame di parentela tra i due componenti della famiglia non è stato ancora stabilito. La comune matrice di carattere mercantile ha per entrambi un esito nel lavoro di rifoderare per il museo, che raccoglie e sintetizza la ricca polivalenza delle funzioni fin qui esaminate. Anche Pasquale Senzapaura dovette trasmettere il mestiere in famiglia, se è plausibile il legame con Raffaele Senzapaura che, in un documento degli inizi dell'Ottocento, appare impegnato a foderare, stirare o spianare i quadri della Real Quadreria dei Regi Studi<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Le notizie sul primo esponente della famiglia Chiariello, Pasquale, si trovano in J.H.W. Tischbein, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 364. Dalle ricerche effettuate tra le carte dello Stato Civile di Napoli relative a due matrimoni di Antonio Chiariello, prima con Rosa Esposito e alla sua morte con Teresa Aveta, sono emersi i seguenti documenti che consentono di accertare gli anni, i legami parentali, le professioni ed il domicilio anche del padre Pasquale: «Oggi che sono il Nove del mese di dicembre del presente anno mille ottocento dieci, ad ore diciotto. Avanti di noi incaricato del registro degli atti dello Stato Civile sono comparsi il Signor Antonio Chiariello di anni venticinque di professione quadraro domiciliato nel quartiere Avvocata Strada Confalone alla Salute numero quattro, nato da Pasquale Chiariello d'anni cinquantacinque di Professione Quadraro e Rosa Menna di anni cinquantasei domiciliata in detto luogo»; «L'anno mille ottocento diciassette a quattro del mese di Febraro ad ore diciotto avanti di noi Giuseppe (...) Eletto ed Ufficiale dello Stato Civile del Comune del Mercato Provincia di Napoli è comparso Antonio Chiariello di Napoli di anni trentuno compiti, Negoziante di Quadri, domiciliato strada Forcella, numero cinquantadue, figlio maggiore di Pascale, di anni cinquantotto, Negoziante e di Rosa Menna, di anni cinquantotto domiciliata nella [...] del circondario dell'Avvocata, Vico Nocelle, numero cinquantasei». Raffaele Chiariello, nato nel 1781, si definisce «rivenditore» all'atto di nascita del figlio Francesco avuto dal matrimonio con Raffaella Nobile. Per Raffaele ed Antonio Chiariello attivi come foderatori per il Real Museo si veda P. D'Alconzo, *Deliciae Principis*, cit., Appendice, docc. 89, 92, 94-95, 97, 105, 112-114.; Eadem, *Restauri e restauratori di dipinti nel Real Museo Borbonico negli anni venti dell'Ottocento*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli*, cit., p. 159, nota 58. Gli slittamenti nelle date di nascita ricorrenti nei documenti dello Stato Civile si devono al fatto che gli interessati usavano frequentemente togliersi qualche anno.

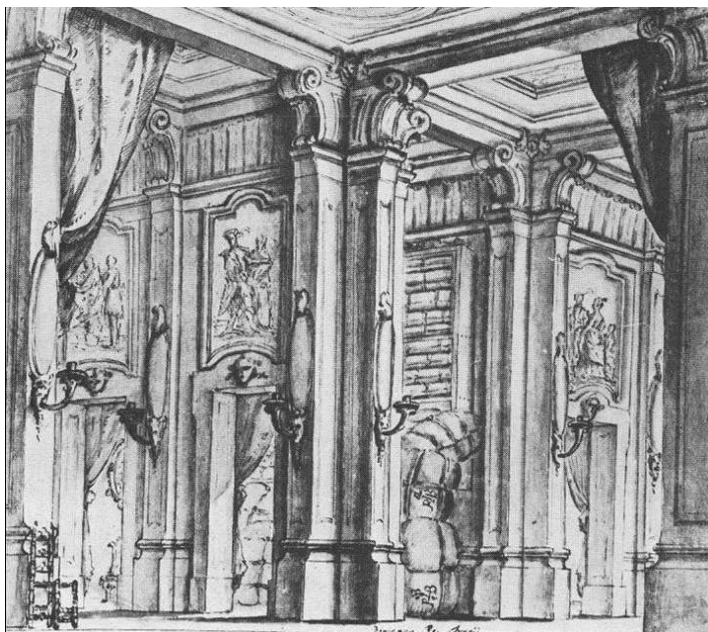
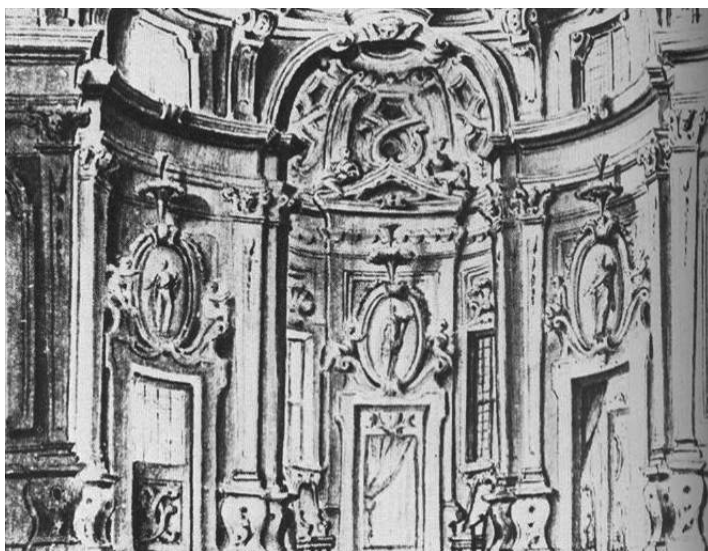
<sup>39</sup> P. D'Alconzo, *Deliciae Principis*, cit., Appendice, doc. 12, p. 424. Per la genesi del ruolo di foderatore nell'ambito del museo potrebbero seguirsi anche altri filoni, sempre relativi alla trasmissione del mestiere. Qualche traccia sembra offrire un documento che riguarda la figura del barendiere; del 1803 è la supplica di Pasquale Vaia «figlio di Giacomo», barendiere, il quale chiede «la piazza di aiutante nel Real Museo

Nella famiglia Chiariello, la persistenza della tradizione, assicurata dalla trasmissione del mestiere, giungerà – si è detto – fino a metà Novecento. L'analisi diacronica conferma l'integrità di una dimensione ancorata ad una sapienza operativa che scompone i procedimenti e si rivela attenta ai materiali. A fine Ottocento, uno dei Chiariello risulta ancora definito «costruttore di telai»<sup>40</sup>. Qui, il riferimento è alla quarta generazione esaminata. Si tratta nuovamente di un Pasquale Chiariello, che sarà poi professore all'Accademia di Belle Arti, attivo fino alla prima metà del Novecento, classificato anche come «foderatore e restauratore di quadri antichi e moderni», nonché ancora «preparatore di tele per dipingere»<sup>41</sup>.

(...) avendo egli servito per nove anni nel Real Palazzo di Capodimonte presso il quondam Federico Anders, restauratore della Quadreria della Maestà Vostra per foderare e pulire i quadri» (F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte a Napoli*, cit., pp. 28-29).

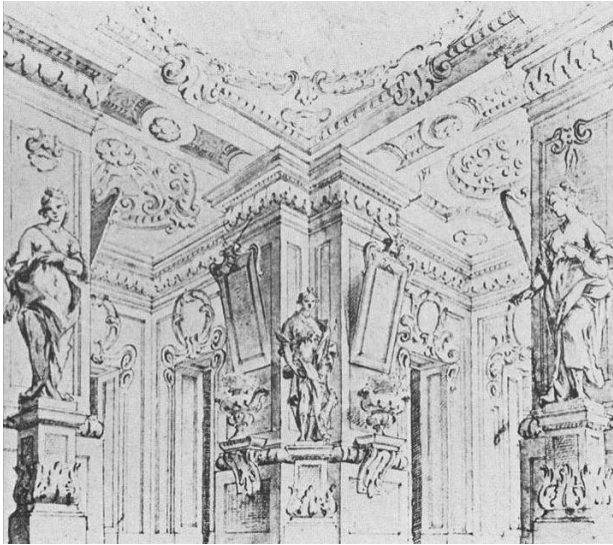
<sup>40</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento*, b. 242, fasc. 139/12.

<sup>41</sup> C. Lorenzetti, *L'Accademia*, cit., p. 342. Un'ampia parte della sua attività Pasquale Chiariello la svolse per il Museo e la Certosa di San Martino a Napoli, così come risulta ampiamente dalle carte conservate nell'Archivio Storico del museo.



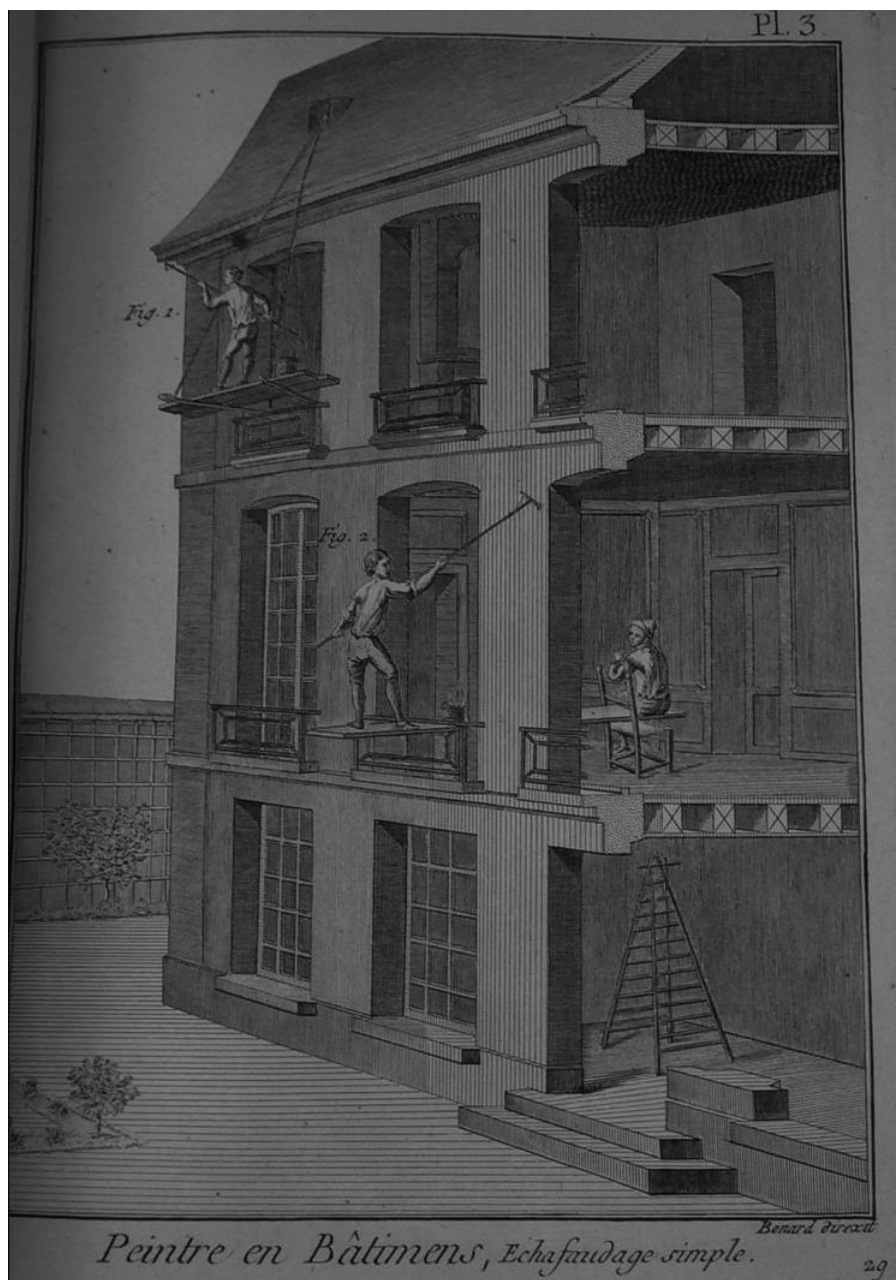
1. Vincenzo Re, *Gabinetto con volta*, penna seppia e acquarello grigio su carta, ubicazione ignota (da *Catalogue of Important Old Master Drawings*, catalogo d'asta, 4 dicembre 1969, London, Sotheby's, 1969)

2. Vincenzo Re, *Appartamento Reale*, penna seppia e acquarello grigio su carta, ubicazione ignota (da *Catalogue of Important Old Master Drawings*, catalogo d'asta, 4 dicembre 1969, London, Sotheby's, 1969)

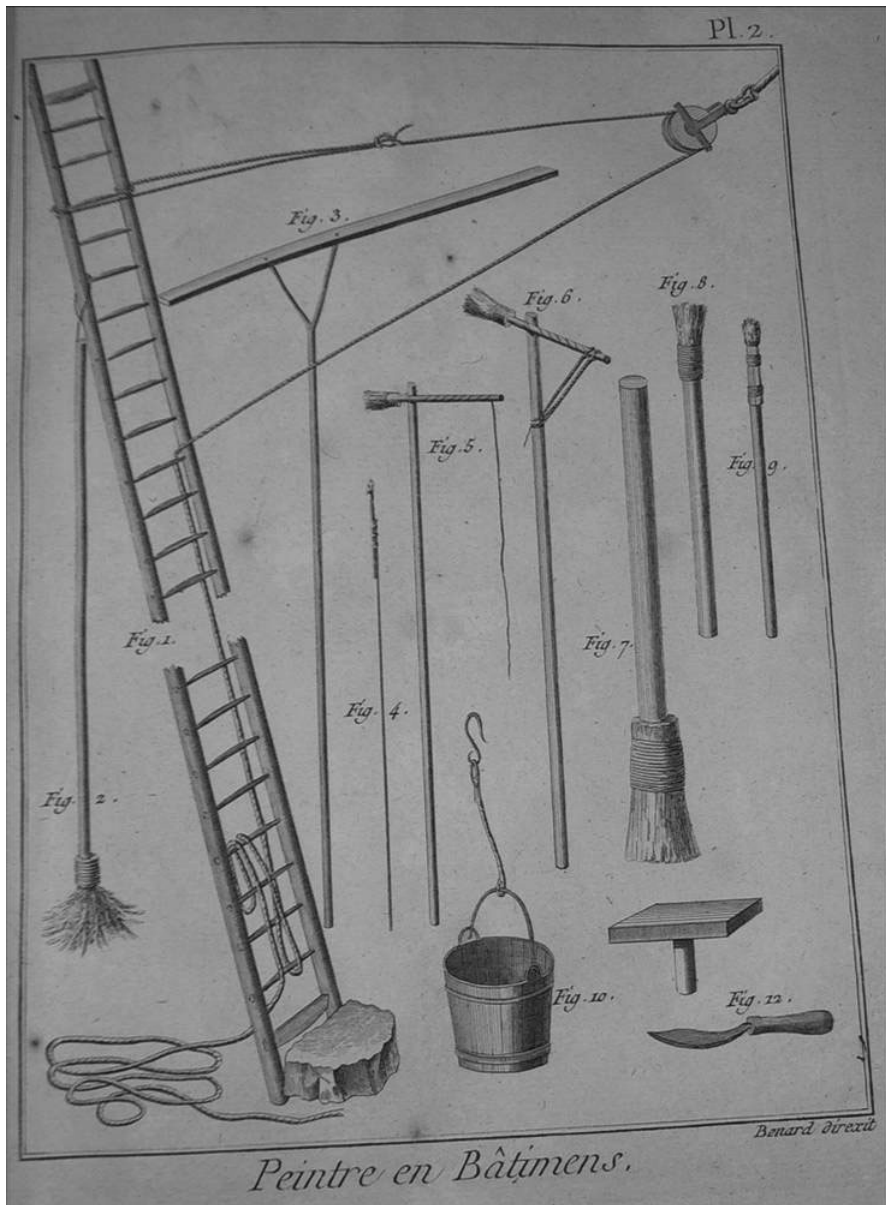


3. Vincenzo Re, *Atrio regio*, penna e acquarello seppia su carta, ubicazione ignota (da *Catalogue of Important Old Master Drawings*, catalogo d'asta, 4 dicembre 1969, London, Sotheby's, 1969)

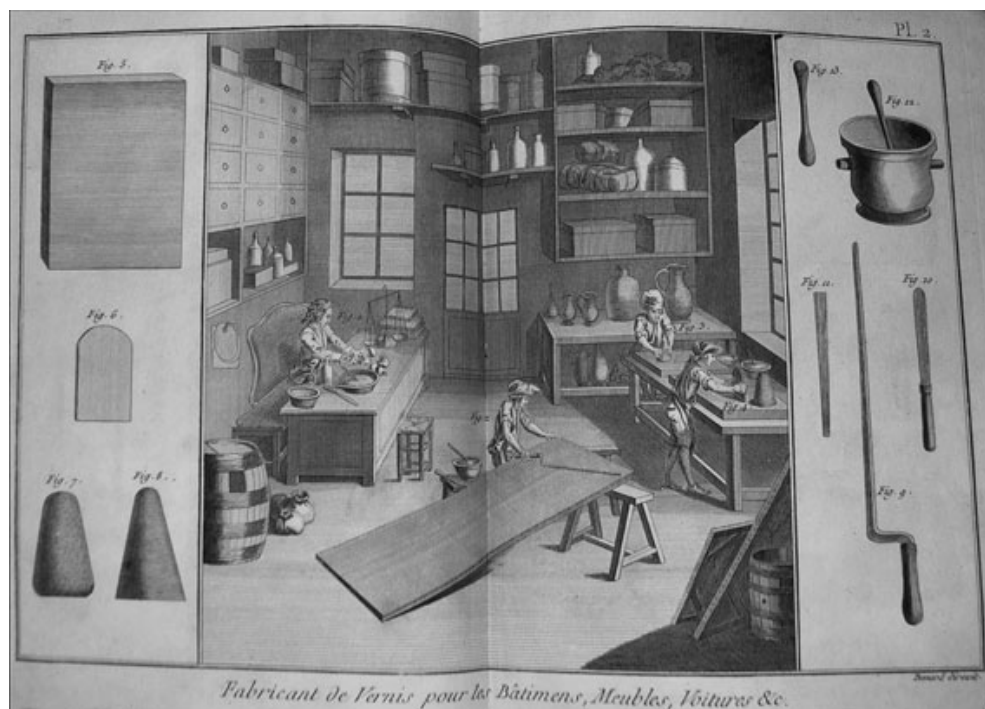
4. Salone ellittico, Napoli, Palazzo Doria d'Angri



5. *Peintre en Bâtimens, Echafaudage simple* (da *Arts et Métiers Mécaniques*, Paris-Liege, Panckoucke-Plomteux, 1782-1791, tomo VI (1789), voce *Art de différens genres de peintures*, pp. 127-238, tavola 3)



6. *Peintre en Bâtimens* (da *Arts et Métiers Mécaniques*, Paris-Liege, Panckoucke-Plomteux, 1782-1791, tomo VI (1789), voce *Art de différens genres de peintures*, pp. 127-238, tavola 2)



7. *Fabricant de Vernis pour les Bâtimens, Meubles, Voitures &c.* (da *Arts et Métiers Mécaniques*, Paris-Liege, Panckoucke-Plomteux, 1782-1791, tomo VI (1789), voce *Art du peintre-vernis*, pp. 239-258, tavola 2)





Da «imbrattatele» a «uomo di merito nella restaurazione».  
Giovanni d'Episcopo, restauratore di dipinti  
del Real Museo di Napoli tra antico regime e Decennio francese

di Paola D'Alconzo

Ormai è considerato un dato acquisito il fatto che, almeno in alcuni contesti geografici, nel corso del XVIII il mestiere di restauratore si affermi progressivamente come attività autonoma, specialistica, fino a meritare uno specifico riconoscimento professionale. Ma, al di là dell'interesse suscitato da alcuni restauratori all'epoca molto noti, credo sia oggi auspicabile tentare di ricostruire la formazione e l'operato di coloro (e non dovettero essere pochi) che, pur non promuovendola direttamente, furono coinvolti in questa trasformazione.

L'affinamento degli strumenti di ricerca, infatti, ci induce ad interrogarci sempre più – come hanno fatto Chiara Piva e Maria Ida Catalano – su quelle figure dallo status professionale incerto che, pur svolgendo compiti fondamentali nell'ambito, o ai fini stessi della realizzazione di un restauro, per l'accezione tutta meccanica attribuita al loro operato sono spesso appena citati nella documentazione, e per conseguenza fino ad ora soltanto sfiorati dagli studi<sup>1</sup>. Ma accanto a questi lavoratori “meccanici” (telaioli, foderatori, falegnami, macchinisti, o i lustratori per la scultura), che solo molto più tardi riusciranno a superare la marginalità tradizionalmente assegnata al loro ruolo, resta pur sempre da cercare di far luce sul lavoro di altri operatori che, anche se gratificati dal progressivo riconoscimento di competenze specifiche che gli meritavano l'appellativo di *restauratori*, pure svolsero il loro mestiere senza partecipare ad alcuna discussione teorica, e senza neppure che i contemporanei rilevassero più di tanto la loro presenza.

\* Nel preparare l'intervento al convegno e nella successiva stesura del testo ho potuto giovarmi di molti suggerimenti e aiuti, tutti preziosi, per i quali sentitamente ringrazio Maria Ida Catalano, Angela Cerasuolo, Marco Ciardiello, Rosanna De Gennaro, Francesca Della Gatta, Paola Fardella, Alba Irollo, Sergio Liguori, Andrea Milanese, Rossana Spadaccini, Francesco Virnicchi, Maurizio Vitiello, Andrea Zezza.

<sup>1</sup> Cfr. i contributi di Chiara Piva e M.I. Catalano in questo stesso volume. Si vedano anche P. Coen, *Quadri 'da mobilia' e (presunti) capolavori per un pubblico d'alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d'arte nella Roma di Pio VI*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 90, 2006, pp. 33-42; Idem, *I 'quadrari' Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa mercanti d'arte professionisti nella Roma del XVIII secolo*, in *Collezionismo, mercato, tutela la promozione delle arti prima dell'Unità*, a cura di L. Barroero, numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», 2/3, 2005, pp. 347-63; A. Cerasuolo, *I Cbiariello. Sulle tracce di una genealogia familiare per la storia del mestiere di foderatore a Napoli*, in *Riconoscere un patrimonio*, atti del convegno (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina (LE), Congedo, in corso di stampa.

E ancora: in un periodo – il passaggio tra il XVIII e il XIX secolo – nel quale anche le istituzioni artistiche vanno emancipandosi dal ruolo di pure emanazioni del potere sovrano, per acquistare progressivamente la fisionomia di amministrazioni statali dotate di una propria burocrazia, quali furono la formazione, la competenza, la discrezionalità operativa, e naturalmente anche il riconoscimento economico di un restauratore delle collezioni reali? E al di là di alcune punte d'eccellenza, immediatamente riconosciute come tali, è azzardato pensare che quello del restauratore potesse iniziare ad essere considerato uno dei possibili sbocchi professionali stabilizzati o creati ex novo presso i musei? E nel caso, si trattava di un impiego per il quale erano richieste precise competenze, acquisite grazie ad un riconoscibile percorso formativo? E tale impiego poteva garantire di vivere del proprio lavoro, senza necessità di sostenersi svolgendo attività sussidiarie, così come sappiamo essere accaduto nel caso di altre amministrazioni dello Stato? Occorrerà dunque verificare se e in che misura il trasformarsi delle istituzioni abbia inciso anche sulla trasformazione o sulla creazione dell'identità professionale dei restauratori, delineando, ad esempio, meccanismi di inclusione e di esclusione<sup>2</sup>.

Nell'ambito di questo processo di professionalizzazione, e per gli anni di passaggio che ci interessano, bisogna infine chiedersi se è effettivamente possibile riscontrare una differenziazione tra il restauratore “impiegato” del museo (benché di Museo Reale si tratti) e il restauratore di corte, o se, piuttosto, si tratterà di rilevarne la persistente osmosi, sintomo ulteriore del confine ancora sfuggente tra il patrimonio artistico “nazionale” e quello della Corona<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Preziosi spunti di riflessione o aperture sulle questioni qui solo ricordate si trovano in A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Le prime sistemazioni del «museo delle statue» e delle altre raccolte*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XIX-XX, 1996-1997, pp. 345-405; M. Di Macco, *Identità e contenuti variabili di alcune professioni museali tra Seicento e Ottocento*, in *Il museo italiano*, atti del convegno di studi (Torino, 18 aprile 2005), ICOM, 2006. Gli interrogativi qui proposti, peraltro, si sono meglio precisati grazie ai fecondi suggerimenti contenuti nella *Presentazione* con cui Anna Maria Rao ha aperto il seminario *Cultura e lavoro intellettuale: istituzioni, saperi, professioni nel Decennio francese* (Napoli, 26-27 gennaio 2007), organizzato dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del bicentenario del Decennio francese, i cui atti sono attualmente in corso di stampa, e a cui si rimanda per le indicazioni bibliografiche non espressamente riferite al settore storico-artistico. Colgo l'occasione per ringraziare Anna Maria Rao per lo stimolo ad un allargamento di orizzonti che la sua costante disponibilità al dialogo riesce sempre a generare. Quando questo testo era già in bozze, Chiara Piva ha pubblicato il bel volume *Restaurare l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio Clementino*, (Edizioni Quazar - Associazione Giovanni Secco Suardo, Roma, 2007), nel quale, insieme a molte altre questioni, affronta con dovizia di riferimenti anche questi temi (cfr. in particolare la Parte II, capp. 3, 5, 6).

<sup>3</sup> Sul tema, ma da un punto di vista diverso da quello qui preso in considerazione, cfr. F. Fusco, *Il ruolo del*

Sperando di apportare qualche elemento di valutazione sui temi qui sinteticamente enunciati, ho scelto di presentare il contrastato percorso professionale di Giovanni d'Episcopo, così come è venuto via via delineandosi nell'ambito degli studi sulla storia della conservazione delle raccolte pittoriche del Real Museo di Napoli: figura senza dubbio, e direi quasi programmaticamente minore, e per ciò stesso emblematica, di restauratore operante a cavaliere tra l'ultimo quarto del XVIII secolo e il primo del XIX.

Prenderò dunque in considerazione quest'unico caso, per una fortunata coincidenza appartenente a quella generazione che dovette sperimentare in prima persona il passaggio dall'antico al nuovo regime, rinviando ad altra sede l'approfondimento della rete di relazioni che ormai consente di tracciare il quadro complessivo della gestione del restauro dei dipinti delle collezioni reali napoletane durante il decennio di dominazione francese (1806-1815)<sup>4</sup>.

Ma chi era Giovanni d'Episcopo, finora quasi del tutto sconosciuto, se non come l'«imbrattatele napoletano», involontario volano di una catena di avvenimenti che, a Napoli e non solo, finì col rivestire un ruolo di rilievo nella storia del restauro? La sua attività emerge in relazione ad un episodio ben noto, che vale la pena di ricordare, anche per valutarne la portata proprio dal suo marginale punto di vista, e in relazione ai successivi sviluppi della vicenda.

Su istanza del pittore di corte Philipp Hackert, all'inizio del 1787 Federico Anders – restauratore tedesco già allora molto apprezzato, e che all'epoca risiedeva a Roma – fu chiamato a Napoli per occuparsi della conservazione della quadreria reale. Banco di prova per la stabile attribuzione di un così prestigioso incarico fu tra gli altri, e per esplicita richiesta di Ferdinando IV di Borbone, proprio la delicata rimozione di un'estesa ridipintura dalla *Pietà* di Ribera della Certosa di San Martino<sup>5</sup>.

*restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Le fonti documentarie*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 novembre 1999), a cura di M.I. Catalano – G. Prisco, «Bollettino d'arte», volume speciale 2003, pp. 17-32.

<sup>4</sup> La gestione del restauro dei dipinti delle collezioni reali napoletane durante il Decennio francese sarà oggetto di un saggio incluso nel secondo tomo di questo stesso volume, di prossima pubblicazione, dedicato alle ricerche di ambito napoletano che non è stato possibile presentare nel corso del convegno.

<sup>5</sup> Così Goethe, nella biografia di Philipp Hackert, ricorda l'episodio: «[Hackert] Aveva fatto venire su ordine del re, a Napoli, l'Anders in quanto il più famoso e migliore restauratore di dipinti e propose al re di fargli fare nel suo grande studio di Caserta le prime prove della sua arte sotto gli occhi della maestà sua. Per far ciò consigliò i seguenti dipinti della galleria di Capodimonte: 1) la *Danae* di Tiziano; 2) la *Pietà* di Annibale Carracci; 3) una *Santa Famiglia* di Schedone; 4) la *Madonna del gatto* di Giulio Romano che è conosciuta sotto il nome di un Raffaello. Il re acconsentì a tutto ed aggiunse la *Deposizione di Cristo* del Ribera, detto lo Spagnoletto, della certosa di S. Martino a Napoli, sulla quale un imbrattatele napoletano aveva ridipinto, cosa questa che aveva dato il pretesto per chiamare l'Anders. Il re disse: “Voglio ve-

La sciagurata ridipintura, che pare deturpasse il dipinto al punto da renderlo irri-conoscibile, era stata eseguita proprio da Giovanni d'Episcopo<sup>6</sup>.

Napoletano, nato nel 1746<sup>7</sup>, doveva essere uno di quei pittori di non eccelsa qualità e incerta fortuna, ma disponibili ad adattarsi ad incarichi diversi, che capita di incontrare impegnati – come attività inizialmente sussidiaria, di ripiego – anche nel restauro. Né credo si possa considerare una irreparabile perdita il fatto che, per dedicarsi continuativamente, abbia poi rinunciato ad eseguire dipinti “d'invenzione”, quali *La Vergine con il beato Paolo Burali d'Arezzo*, firmato e datato 1773 (Figg. 1-2), la più antica delle uniche due sue opere fino ad ora individuate (nonostante d'Episcopo asserisca di averne realizzate per molte chiese napoletane e della provincia)<sup>8</sup>.

In ogni caso, era dunque attivo, sia come pittore che come restauratore, prima dell'arrivo a Napoli di Anders. Anzi, giusto un anno prima (febbraio 1786) aveva offerto alla corte i suoi servigi, e a titolo gratuito: l'offerta era esplicitamente connessa alla richiesta di subentrare nell'incarico di restauratore di corte dopo la morte di Andrea Liani, alle cui cure erano stati fino ad allora affidati i dipinti farnesiani, ma che, ormai molto anziano, aveva già abbandonato il laboratorio di Capodimonte<sup>9</sup>; in quel-

dere personalmente come Anders toglie la pittura che c'è sopra”. (...) L'operazione fu portata a termine con la completa soddisfazione del re e di tutti i veri conoscitori d'arte.» (J.W. Goethe, *Philipp Hackert. La vita* (1811), a cura di M. Novelli Radice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, pp. 84-87).

<sup>6</sup> La notizia è riportata da M. Novelli Radice, in una delle note alla biografia di Hackert (ivi, p. 152, nota 4). Il nome del restauratore si ricavava da un incartamento dedicato alla vicenda (Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Casa Reale Antica, Reali Musei, quadreria, ecc.*, fasc. 720), purtroppo non più conservato, ma il cui contenuto fu reso noto da A. Borzelli, *Un inventario di quadri del Quarto del Priore alla Certosa di San Martino*, Napoli, G. De Alteris, 1913, pp. 13-14 (nota 27); notizie sostanzialmente identiche sono riportate anche in F. De Filippis e O. Morisani, *Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento*, Associazione Italo-Germanica. Sezione Italiana, Napoli, 1943, p. 23 e note 10-11.

<sup>7</sup> La data di nascita di Giovanni d'Episcopo è stata resa nota da Andrea Milanese (*Il Museo Reale*, cit., p. 399), il quale ha tratto l'informazione dallo «Stato degli impiegati ne' Reali Musei...» del 1816, conservato in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Ministero dell'Interno, Il Inventario*, b. 5075, fasc. 46. Come spesso accade, nei documenti che gli si riferiscono, e nelle sue stesse firme, il cognome compare con alcune varianti: d'Episcopo, D'Episcopo, Piscopo.

<sup>8</sup> Il dipinto è conservato a Napoli, nella seconda cappella destra della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (Cfr. D.M. Pagano, nota 38 alla *Giornata undicesima*, in G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli* (1872), a cura di N. Spinosa, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, p. 260; l'opera è segnalata anche da R. Ruotolo, *Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in *Napoli sacra. Guida alle chiese della città. 12° Itinerario*, coord. scientifico di N. Spinosa, a cura di G. Cautela - L. Di Mauro - R. Ruotolo, Napoli, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Elio De Rosa Editore, 1996, p. 716. L'altro quadro, firmato e datato 1788, è la *Trinità con i SS. Arcangeli e le anime purganti*, conservato nella seconda cappella sinistra della chiesa di Santa Maria de' Vergini (cfr. I. Creazzo, nota 37 alla *Giornata quattordicesima*, in G.A. Galante, *Guida sacra*, cit., p. 317).

<sup>9</sup> Sull'attività di Liani come restauratore dei dipinti conservati in Palazzo Reale e a Capodimonte cfr. A.

l'occasione, peraltro, d'Episcopo vantava come referenza proprio l'aver eseguito alcuni restauri per la Certosa di San Martino, che in seguito gli attireranno le critiche più salaci<sup>10</sup>. Contemporaneamente anche sua moglie rivolse un'accurata supplica alla regina, mettendo in luce i meriti del consorte:

«Egli è tanto abile in questo genere, che oltre le tante riattazioni fatte in quadri di case particolari con universale sodisfazione, di presente accomoda e ristaura i principali quadri del Real Monistero di San Martino, imitando lo stile de' più eccellenti pittori in una maniera che il nuovo non si distingue dall'antico, sicché a giudizio degli'intendenti gli è riuscito rinnovare, e mettere in miglior lume le tele più corrose»<sup>11</sup>.

Dunque d'Episcopo si dedicava al restauro già da tempo, soddisfacendo pienamente una vasta clientela, alla quale in tempi recenti si erano aggiunti i monaci di San Martino. Ma gioverà ricordare che ci troviamo qui di fronte al più classico degli espedienti retorici usati per esaltare le capacità di un restauratore, peraltro espresso con una formula che, benchè tradizionale, alle sensibilità più avvertite dell'epoca sarebbe potuta già apparire almeno parzialmente contraddittoria: da un lato, un'asserita capacità mimetica, frutto della conoscenza dello stile dei pittori antichi, grazie alla quale avrebbe eseguito integrazioni indistinguibili dalle parti autentiche; dall'altro, il ricorso

Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli (Documenti e ricerche)*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma, Ministero dell'istruzione pubblica, 1902, p. 225; P. D'Alconzo, *Delicie Principis. Tutela del patrimonio storico-artistico e restauro dei dipinti delle collezioni reali a Napoli dal 1734 al 1830*, tesi di dottorato di ricerca in Discipline storiche dell'arte medievale, moderna e contemporanea. Storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, 1998, pp. 195-207; F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte*, cit., p. 1.

<sup>10</sup> Nella supplica d'Episcopo chiedeva che gli venisse affidata la «custodia, accomodazione o altro che occorrerà per quella R. Quadreria con subentrare ordinario accaduta sarà la Morte del pre nominato Aliano, e con quell'istesso soldo che al medesimo si corrisponde (...) tanto più che il Supplicante si trova anche incomensato per la quadreria di S. Martino nel disimpegno della quale ha dato della maggiore sua diligenza» (ASNa, *Casa Reale Antica, I Inventario*, b. 1552, fasc. 21). La supplica non è datata, ma dal sunto di segreteria contenuto nell'incartamento si apprende che fu esaminata il 26 febbraio 1786.

<sup>11</sup> *Ibidem*. La supplica è espresamente motivata dal «preciso bisogno di sussistenza», lasciando trasparire che l'attività di restauratore autonomo non doveva garantire a d'Episcopo un'adeguata sicurezza economica, spingendolo dunque alla ricerca di un impiego che, oltre a rappresentare in se stesso una collocazione prestigiosa, si prospettasse anche (almeno in futuro) stabilmente retribuito; d'altronde, l'accento al fatto che il marito della supplicante si fosse «da gran tempo proposto per restauratore de' quadri della Vostra Regal Villa di Capo di Monte, e per varii accidenti non ancora formato in detto suo regal servizio» fa supporre che avesse già avanzato in passato richieste del medesimo tenore. Anche questa supplica, come la precedente, è databile al febbraio del 1786; entrambi i documenti sono già stati resi noti in P. D'Alconzo, *Delicie Principis*, cit., pp. 231-32.

a generiche referenze di «intendenti», che gli riconoscevano di aver addirittura «rinnovato» e messo «in miglior lume» le opere restaurate, spostando dunque l'apprezzamento, sul piano semantico, dall'imitazione ad una sorta di competizione con gli originali danneggiati<sup>12</sup>.

Quale che fosse l'attendibilità delle due suppliche, lapidaria fu la determinazione della Corte, probabilmente dettata da un parere dell'abate Mattia Zarrillo, Custode del Museo di Capodimonte: «La Galleria suddetta non ha bisogno, per ora, di un particolare custode di Pitture; e quello impiego è gelosissimo per ragioni ben note a V.M.»<sup>13</sup>.

Le aspirazioni di Giovanni d'Episcopo erano per il momento destinate a restare deluse: neppure un incarico temporaneo «senza soldo» gli si era voluto concedere e per di più, di lì a qualche mese, sulle sue asserite capacità dovette cadere come una scure il ben poco lusinghiero resoconto che, del suo lavoro a San Martino, presentò Philipp Hackert, evidentemente chiamato a verificarne la qualità<sup>14</sup>.

Entro la fine del 1786, infatti, morto Andrea Liani, il problema di trovare chi lo sostituisse in quell'incarico «gelosissimo» dovette porsi in termini assai più immediati, e le testimonianze di Hackert e Zarrillo concordano nel rilevare la mancanza, a Napoli, di restauratori affidabili, e sull'opportunità di chiamare da Roma Federico Anders. Non soltanto: quasi negli stessi giorni Hackert, in una relazione presentata al marchese Caracciolo, ministro di Casa Reale, denunciava proprio il deplorabile stato dei dipinti della Certosa di San Martino restaurati da Giovanni d'Episcopo, indicando in particolare la *Pietà* di Massimo Stanzione, due grandi dipinti di Battistello Caracciolo, alcuni piccoli quadri di Solimena conservati nel Quarto del Priore, e soprattutto la *Pietà* di Ribera<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Sul dibattito sviluppatosi l'anno successivo, e che toccò anche questo tema, cfr. qui, *infra*, nota 38.

<sup>13</sup> *Ibidem*. In quell'allusione alle «ragioni ben note» credo si possa leggere il riferimento all'insoddisfazione nei confronti del lavoro svolto da Andrea Liani, volutamente dispensato dal lavoro negli ultimi anni, per evitare che danneggiasse i dipinti affidatigli (cfr. qui *infra*, nota 16).

<sup>14</sup> Ne abbiamo notizia, oltre che da alcuni documenti purtroppo ormai perduti, anche dal medesimo d'Episcopo, che alcuni anni più tardi – apparentemente inconsapevole del biasimo che tale “perizia” gli aveva attirato, bollandolo con un discredito del quale sarebbe riuscito a liberarsi solo molti anni dopo – rievocerà l'episodio a sostegno dei propri meriti, acquisiti già da lunga data (cfr. qui *infra* il documento indicato in nota 35).

<sup>15</sup> Così Angelo Borzelli riassume il passaggio relativo a d'Episcopo della relazione di Hackert al marchese Caracciolo (22 dicembre 1786): «...Giovanni Piscopo, uomo bisognoso e carico di famiglia, che non aveva idea di restauro e per la compiacenza del Priore “buon uomo, ma ignorante di belle arti”, prima del 1786, aveva ridipinta in molte parti la stupenda *Pietà* di Massimo Stanzione, aveva guasta quella del Ribera, nel Tesoro, falsati due quadri grandi del Caracciolo, che non vi si riconosceva più l'autore, e scempio non minore aveva apportato nel quadro del Solimena ed in altri antichi, proprio nell'appartamento»

Ciononostante, Hackert non volle infierire sull'«imbrattatele» della Certosa: riprese infatti una proposta poco prima avanzata dall'abate Zarrillo<sup>16</sup>, prospettando che Anders, una volta chiamato a corte, si dedicatesse anche alla formazione di alcuni allievi che, in qualità di aiutanti, facessero pratica presso di lui, in modo da creare una «scuola di restauro» napoletana, con l'esplicito fine di addestrare qualcuno che potesse in seguito sostituirlo, già che il restauratore tedesco era ormai piuttosto anziano<sup>17</sup>; tra questi collaboratori – le cui pur interessanti vicende professionali esulano dai limiti di questo contributo<sup>18</sup> – fu caritatevolmente segnalato anche l'«infelice restauratore di quadri di San Martino», offrendogli dunque la possibilità di emendare la sua riconosciuta incapacità<sup>19</sup>. Così dovette essere, come d'altronde confermano ulteriori documenti che lo riguardano, di cui si dirà tra breve.

Credo però sia utile ritornare per un momento sull'intervento eseguito da d'Episcopo sulla *Pietà* di Ribera (Fig. 3). Nella *Lettera sopra l'uso della vernice sulle pitture*,

(A. Borzelli, *Un inventario*, cit., pp. 13-14, nota 27; ripreso in F. Capobianco, *La Certosa di San Martino: problemi di conservazione ed un progetto di restauro del XIX secolo*, in «Storia dell'Arte», 67, 1989, p. 290). Del tutto coincidente anche il resoconto di De Filippis e Morisani (*Pittori tedeschi*, cit., p. 23, n.10), i quali indicavano anche la collocazione archivistica del documento, ora perduto (ASNa, *Casa Reale Antica, R. Musei, quadreria*, ecc., fasc. 720).

<sup>16</sup> Il proposito di Zarrillo è chiaramente espresso in una relazione da questi presentata il 21 novembre 1786, nella quale liquida in poche righe l'operato di Liani, morto da pochi giorni (dicendo, tra l'altro, che i quadri «piuttosto li guastava che li accomodava», e che pertanto i suoi predecessori avevano preferito non affidargliene), e rinnova la proposta di invitare «il famoso pittore Anders commorante in Roma, e dare a lui una tal pensione, ed obbligarlo ad aver presso di sé, nell'atto della restaurazione de' quadri, qualche altro pittore che mostri dell'abilità per tal lavoro, come Nicola Passeri o qualche altro, acciò possa formarsi, sotto tale eccellente maestro, una scuola di restauro, perché mancando egli vi sia chi possa ben supplire le sue veci, e così non fare andare sempre più a male tanti belli quadri, che ci sono invidiati dalle altre Nazioni Estere, le quali ci fanno la satira nel tempo stesso, perché poco li curiamo» (il documento è pubblicato in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-77, vol. III, pp. 643-44; si veda anche P. D'Alconzo, *Delicie Principis*, cit., pp. 195-207).

<sup>17</sup> La posizione di Hackert si evince da quanto riportato da Goethe nella sua biografia (J.W. Goethe, *Philipp Hackert*, cit., p. 85). Alcune di queste notizie erano già state parzialmente rese note, mettendole talvolta in relazione con la biografia di Hackert curata da Goethe, in: E. Mele, *Un pittore tedesco alla Corte di Napoli, Filippo Hackert*, in «Napoli Nobilissima», VI, 1897, p.34; N. Del Pezzo, *Siti reali. Capodimonte*, in «Napoli Nobilissima», XI, 1902, p. 188; A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale*, cit, pp. 225-26; A. Borzelli, *Un inventario*, cit., pp. 13-14, n. 27; F. De Filippis - O. Morisani, *Pittori tedeschi*, cit., p. 23.

<sup>18</sup> Per essi, e in particolare per le contraddittorie figure di Ignazio Anders (figlio di Federico) e Manuel Napoli si rinvia a P. D'Alconzo, *Delicie pricipis*, cit., pp. 230-36; F. Fusco, *Il ruolo del restauratore*, cit., pp. 20; M.C. Carrettero Marco, *Manuel Napoli in Spagna*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli*, cit. (nota 3), pp. 223-37.

<sup>19</sup> La citazione è tratta da F. De Filippis - O. Morisani, *Pittori tedeschi*, cit., p. 23.

Hackert l'aveva indicato come esempio già allora molto noto dell'incapacità dei restauratori napoletani; in particolare – ma senza che ciò avesse un nesso immediato con il tema specifico dell'uso della vernice – aveva parlato esplicitamente di una ridipintura estesa a tal punto da giungere a cambiare «sino le mosse delle figure»<sup>20</sup>.

L'impietoso giudizio sembra sostanzialmente condiviso anche nell'anonima *Risposta* ad Hackert (pubblicata nel 1788, accanto alla ristampa della *Lettera*, sul romano «Giornale delle belle arti»), il cui argomentare polemico e talvolta pretestuoso non deve indurre a sottovalutarne alcune considerazioni niente affatto banali sulla conservazione dei dipinti<sup>21</sup>. Per ciò che interessa in questa sede, l'anonimo autore non contraddice l'esemplarità del cattivo restauro portato ad esempio da Hackert, rilevando piuttosto la sprovvedutezza dei committenti che si erano affidati ad una «inesperta mano»<sup>22</sup>, e soprattutto sollevando il dubbio che il successivo intervento eseguito da An-

<sup>20</sup> «Non voglio riferirle l'accidente della Pietà famosa dello *Spagnoletto*, esistente nel Tesoro di S. Martino; imperciocché essendo quello stato molto strepitoso, non può in verun modo ignorarlo. E questo avvenimento serve di conferma a quello che ho avanzato, cioè che l'arte di ristorare i quadri antichi nell'Italia è poco nota, e in Napoli non si conosce affatto, poichè se minima tintura avesse avuto un uomo di tal'arte, non avrebbe certamente mai ardito di ridipingere sopra un originale eccellente, cambiandone sino le mosse delle figure». La *Lettera*, dedicata a William Hamilton, fu pubblicata a Napoli il 20 dicembre 1787, ossia soli cinque giorni dopo la nomina ufficiale di Anders a restauratore di corte (per la data della nomina di Anders cfr. A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale*, cit., p. 299, nota 39). Alla *Lettera* di Hackert e al vivace dibattito che la sua pubblicazione produsse è stato recentemente dedicato il dossier *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, a cura di M.I. Catalano, corredato da una ricca appendice in cui sono presentate le fonti a stampa e nuovi documenti, ospitato in due numeri consecutivi del «Bollettino ICR» (10-11, 2005, pp. 3-87: saggi di vari autori; 12, 2006, pp. 83-151: appendice); ad esso si rinvia per indicazioni bibliografiche ed approfondimenti, come pure – per comodità del lettore – per le citazioni dalla *Lettera* (12, 2006, pp. 84-89) e dalla *Risposta* (ivi, pp. 90-100) qui riportate.

<sup>21</sup> Cfr. A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, pp. 150-53; A. Cerasuolo, *La vernice mastice. Istanze del restauro moderno attraverso la fortuna di un materiale* (in *Napoli, Roma, Dresda*, cit., pp. 22-44), che giustamente esclude che Ghelli sia l'autore della *Risposta*, riferendogli soltanto le note editoriali che ne accompagnano l'edizione, e prende in considerazione anche il passo riferito ai restauri eseguiti da d'Episcopo (pp. 24-29). Ma si veda ora anche S. Rinaldi, *Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di S. Rinaldi, Firenze, Edifir, 2007, pp. 5-27, edito quando questo contributo era già in corso di stampa.

<sup>22</sup> «Che hanno che fare tutti i Pittori Italiani, per essere dichiarati ignoranti con chi arditamente osò di porre l'inesperta mano a quel ristauro, se uno più ignorante di lui chi glie ne diede l'incarico? (...) Sarebbe anche tenuto il Pubblico a chi ebbe l'incarico di far restaurare la Pietà dello Spagnoletto in S. Martino, se invece di chiamare Artefice, che dell'Arte restauratrice ignorava i primi principj, avesse chiamato uno di que' molti, che si ritrovano in Napoli di tal'Arte egregj, e valenti Maestri» (pp. 93 e 96 della ristampa della *Risposta* raccolta insieme agli altri testi nel citato dossier pubblicato in «Bollettino ICR», 12, 2006).



ders avesse ulteriormente peggiorato lo stato di conservazione del dipinto<sup>23</sup>. Giovanni d'Episcopo – il cui nome non compare mai – non viene certo citato tra gli eccellenti restauratori che l'anonimo dice operanti a Napoli, eredi di un'illustre tradizione di cui già Bernardo De Dominici si era fatto testimone; piuttosto, in aperta polemica con Hackert, si critica che proprio il «ristauratore inesperto» di San Martino sia poi stato ammesso tra gli aiutanti del sassone<sup>24</sup>.

Se dunque il lavoro di d'Episcopo appariva indifendibile sia ai detrattori che ai difensori della tradizione napoletana, che tipo di interventi aveva egli eseguito? Rimossa ogni traccia proprio dal successivo restauro affidato ad Anders, oggi non c'è modo di sapere, ad esempio, se per il trattamento di finitura della *Pietà* di Ribera avesse anch'egli utilizzato il bianco d'uovo, secondo un uso ben radicato in città, e che, insieme alla vernice mastice, costituisce il sostanziale oggetto polemico sia della *Lettera* che della *Risposta*. Certo è che nelle fonti, documentarie e non, si parla sempre e solo di ridipintura, e il dato sembra confermato dal restauro a cui la *Pietà* fu sottoposta nel 1969, durante il quale la superficie pittorica si rivelò relativamente ben conservata, non maltrattata da puliture avventate o troppo radicali. Peraltro, proprio in quell'occasione l'integrazione pittorica eseguita da Anders – se davvero a questi è da ricondurre l'intervento di cui all'epoca l'opera presentava ancora le tracce – risultò realizzata con colori ad olio, e in alcune zone sovrapposta alla pellicola pittorica originale, fino a nascondere alcuni dettagli: dunque poco in linea con quanto ci si potrebbe aspettare sulla base dei principi affermati dai difensori del restauratore sassone nel corso della settecentesca *querelle* artistico-letteraria<sup>25</sup>.

In ogni caso, anche sulle altre opere che sappiamo o supponiamo restaurate autonomamente da d'Episcopo per la Certosa di San Martino fino ad ora è stato possibi-

<sup>23</sup> Ivi, p. 96. Le riserve sui restauri di Anders, almeno in ambito locale, dovettero avere larga e persistente eco, se ancora un secolo dopo Nunzio Faraglia ne scriveva in questi termini: «Come se i barbari nostri non fossero bastati alla rovina, Carolina d'Austria fece venire di Germania Anders per impiastricciare di vernici le geniali opere di Domenichino e dello Spagnoletto (N. F. Faraglia, *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da Bernardo De Dominici*, in «Archivio Storico per le province Napoletane», VIII, 2, 1883, pp. 284-85).

<sup>24</sup> «Ma questo ristauratore inesperto, io il veggo poi in concorrenza di altri prescelto in ajuto del Sig. Anders. Come va ciò? È egli forse uno scrupolo di coscienza che lo indusse a restituirli così la fama, credendosi di aver troppo contro di lui ecceduto nel racconto di quel infelice ristauo? Ovvero si tenta col di costui mezzo di rovinar tutti i quadri, che gli capiteranno alle mani?» (Ivi, p. 94).

<sup>25</sup> Si veda in proposito quanto afferma Bruno Arciprete (*I dipinti come fonte per l'individuazione delle tecniche ottocentesche di restauro: alcuni casi di studio*, in *Storia del restauro a Napoli*, cit., p. 101), che nel 1969 collaborò con Antonio De Mata al restauro della *Pietà* di Ribera la quale, a quanto è dato sapere, non aveva subito altri interventi dopo quello di Anders.

le scorgere soprattutto le tracce (o talvolta soltanto il ricordo) di estese e malaccorte ridipinture. Così è per la *Pietà* di Stanzone, le cui precoci quanto sfortunate vicende conservative rientrano nell'aneddotica della letteratura artistica locale, inducendo ad escludere che la consunzione della pellicola pittorica possa essere attribuita al nostro «imbrattatele»<sup>26</sup>.

Dallo scarso elenco di opere della Certosa ricavabile da quanto ci resta della relazione di Hackert del 1786 non è possibile individuare con certezza altri dipinti, ma nel 1991 Maria Ida Catalano avanzò un'ipotesi meritevole di attenzione, suggerendo che i due grandi quadri di Battistello Caracciolo che vi si diceva «falsati» da d'Episcopo potessero essere indetificati con due tele della Cappella di San Gennaro, raffiguranti il *Martirio* e la *Decollazione* del santo, nuovamente restaurate soltanto nel 1959-1971 (Figg. 4-5), e poi ancora proprio nel 1991<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Ibidem*, con il riferimento al restauro della tela di Stanzone eseguito nel 1972 da Antonio De Mata; cfr. anche R. Causa, *Musei napoletani: restauri a San Martino*, in «Arte Illustrata», 39-40, 1971, pp. 16-27, e Idem, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1973, pp. 62-63. Per il valore esemplare dell'aneddoto che lega il cattivo stato di conservazione del dipinto alla malevolenza di Ribera nei confronti di Stanzone cfr. T. Willette, *Art history as political history. The image of the spanish viceregency in the Kunstliteratur of the 18th century*, in «Mitteilungen der Karl Justi Vereinigung E.V.», 9, 1997, *Kunsthistorischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vice Könige*, a cura di B. Borngässer, pp. 52-54.

<sup>27</sup> M.I. Catalano, *Note di restauro*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 1991-1992), a cura di F. Bologna, Napoli, Electa Napoli, 1991, p. 352. Già Roberto Longhi aveva osservato che le «bestiali ridipinture» che le ricoprivano rendevano quasi impossibile riconoscerne l'autografia; nel 1960 – nel pubblicare i primi risultati del restauro in corso – l'estensore delle schede dei due quadri parlava esplicitamente di «ridipintura settecentesca che aveva alterato la composizione dei dipinti, creando *ex novo* figure che mancavano nella stesura originaria e ridipingendo totalmente altre parti, soprattutto in corrispondenza dei volti», evidenziando al contempo che «sebbene depauperata dalla caduta di lamelle di colore, la superficie antica è in gran parte recuperabile». In quell'occasione furono pubblicate alcune foto che ritraevano i saggi di pulitura eseguiti sulla parte centrale della *Decollazione di San Gennaro*, «dove per un buon tratto è stata rimossa la ridipintura, rivelando, nella figura del carnefice, il diverso andamento disegnativo tra l'originale battistelliano e la libera e grossolana rifazione settecentesca». (Cfr. *IV Mostra di restauri*, catalogo della mostra (Napoli, 1960), a cura di R. Causa, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, L'Arte Tipografica, Napoli, 1960, schede 27-28, pp. 71-72, foto 86a, 86b e 87; il restauro fu ultimato nel 1971, e su di esso ritornò Raffaello Causa, *Musei napoletani: restauri a San Martino*, cit.). Dando per buona, con tutte le cautele del caso, la datazione delle ridipinture avanzata nel 1960, potremmo trovarci di fronte all'unica testimonianza figurativa (Figg. 4-5) di uno degli interventi di Giovanni d'Episcopo, criticato da Hackert proprio per aver alterato stile e persino iconografia dei dipinti affidatigli («cambiandone sino le mosse delle figure»). Va però segnalato che Alessandro Conti, pur mostrando di conoscere la scheda dedicata alla due tele di Battistello nella *IV Mostra di restauri*, parlava di «meschino rifacimento seicentesco», e ad un restauro del medesimo periodo riferiva anche le integrazioni, in parte sovrapposte al colore originale, riscontrate da Antonio De Mata nel corso del restauro della *Pietà* di Ribera, eseguito nel 1969 (A. Conti, *Storia del restauro*, cit., p. 64 e nota 9; per la *Pietà* cfr. qui *infra*, nota 24).

Ma, fuori dai circuiti della stampa specializzata e dei circoli di alcune élites di artisti, collezionisti e intellettuali, quale possiamo immaginare che siano state, dentro le botteghe dei restauratori, la risonanza e le palpabili conseguenze della *querelle* sulla vernice, che all'epoca varcò i confini del Regno? Dobbiamo effettivamente meravigliarci che d'Episcopo, che di quel dibattito fu involontario comprimario, appaia oggi, ai nostri occhi, così sorprendentemente inconsapevole dello «strepito» che almeno uno dei suoi malaccorti restauri aveva provocato? E come mai i monaci di San Martino – che, stando alla biografia redatta da Goethe, stabilirono con Hackert un rapporto di consuetudine e fiducia<sup>28</sup> – non provvidero a far nuovamente restaurare anche le altre opere da lui così maldestramente ridipinte?

Ammesso tra i collaboratori di Anders con un compenso di 12 ducati al mese (con cui probabilmente si veniva incontro a quel «preciso bisogno di sussistenza» segnalato nella supplica presentata tempo prima dalla moglie), Giovanni d'Episcopo dovette comunque mettere in discussione il *modus operandi* di cui andava fiero fino a pochi mesi prima<sup>29</sup>.

L'impiego presso la quadreria di Capodimonte, conquistato con la qualifica di «ajutante» quando era ormai più che quarantenne, non doveva peraltro bastare a garantirgli un'esistenza dignitosa, ma evidentemente gli consentiva di sperare in un progressivo avanzamento di carriera, con conseguente aumento della retribuzione. Presato dai debiti, e senza che la sua situazione lavorativa fosse mutata nel tempo, nel 1798 cerca invano una collocazione anche presso l'Accademia; dopo la rivoluzione del '99 presenta un'altra supplica del medesimo tenore, sperando di poter cumulare i due incarichi, e che ciò comporti un incremento del “soldo” percepito<sup>30</sup>.

Nel frattempo, più di dieci anni di apprendistato dovevano avere emendato l'incapacità rimproveratagli nel 1786, e lo stesso restauratore di corte se ne era fatto implicitamente garante: interrogato a proposito della eventuale necessità di un nuovo

<sup>28</sup> J.W. Goethe, *Philipp Hackert*, cit., pp. 85-87.

<sup>29</sup> L'indicazione del compenso, rimasto identico fino al 1807, compare ripetutamente nella documentazione; per operare un confronto, credo sia utile ricordare che, per il prestigioso incarico di «Custode e Restauratore della Quadreria», Federico Anders percepiva uno stipendio mensile di 50 ducati, oltre ad una pensione di 50 ducati e all'uso gratuito di un'abitazione nel Palazzo di Capodimonte. Cfr. F. De Filippis - O. Morisani, *Pittori tedeschi*, cit., p. 56, nota 11; F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte*, pp. 18, 26 (Appendice, doc. 6), con bibliografia.

<sup>30</sup> In una richiesta di impiego come maestro presso l'Accademia di Belle Arti, presentata nell'ottobre del 1799, d'Episcopo adduceva come referenza l'aver servito per ben quattordici anni nella Galleria di Capodimonte come restauratore, incarico che riteneva del tutto compatibile con l'insegnamento, e rammentava di aver già avanzato la medesima istanza l'anno precedente (ASNa, *Casa Reale Antica, III Inventario*, serie *Maggiordomia Maggiore*, fasc. 45; ringrazio M.I. Catalano per la preziosa segnalazione).

aiutante, nel 1798 Anders aveva infatti affermato di non averne bisogno, visto che il restauro dei dipinti farnesiani era già molto avanzato, e che i suoi collaboratori erano sufficienti a portare a compimento il lavoro, e «ad apprendere l'arte per custodirla e tramandarla ad altri di ben ristorare i quadri»<sup>31</sup>.

Nel 1800 Federico Anders muore e – benchè d'Episcopo chieda immediatamente di subentrare nell'incarico ormai vacante – la soluzione prospettata è che la cura della Quadreria Farnesiana, per consueta trasmissione familiare, venga ripartita tra i suoi due figli, Ignazio e Giovanni Battista, anche se poi di fatto affidata al solo Ignazio<sup>32</sup>.

Nel 1801, e poi di nuovo nel 1802, d'Episcopo chiede che gli siano concessi l'incarico e il compenso che erano stati del suo maestro; ancora una volta, però, la richiesta cade nel vuoto<sup>33</sup>. D'altronde, presso la Corte doveva essersi fatta strada l'idea che, morto Federico Anders, nessuno fosse davvero in grado di raccoglierne l'eredità al medesimo livello, come potrebbe far pensare il fatto che i dipinti recuperati e acquistati a Roma nel 1800 da Domenico Venuti furono lì fatti restaurare, come pure quelli donati nel 1802 dal marchese di Montagano, «mancando a Napoli un valente restauratore»<sup>34</sup>.

La documentazione non è esplicita a riguardo, ma credo che in questi primissimi anni del nuovo secolo Giovanni d'Episcopo – nonostante i risultati conseguiti presso Anders, e da questi chiaramente riconosciuti – agli occhi dei responsabili delle collezioni di Capodimonte non fosse ancora riuscito ad emanciparsi del tutto dalla fama

<sup>31</sup> È quanto riferisce una relazione del marchese del Vasto, datata 2 giugno 1798 (ASNa, *Casa Reale Amministrativa*, serie *Maggiordomia Maggiore*, III *Inventario*, fasc. 41), pubblicata in F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte*, cit., p. 19.

<sup>32</sup> Il dato era stato già rilevato in da F. De Filippis e O. Morisani, ma si veda ora F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte*, cit., p. 20; per la supplica presentata da d'Episcopo cfr. qui, *infra*, nota 35. Credo sia utile segnalare la particolare prudenza nel procedere alla sostituzione ufficiale di Anders: infatti anche al figlio Ignazio, che pure di fatto gli subentrò, non si accordò il medesimo compenso, ma solo i 12 ducati attribuiti anche all'«Ajutante di Ristauratore» d'Episcopo, e, quanto al ruolo, almeno fino al 1803 continua ad apparire nella documentazione con la qualifica di «Restauratore e Custode interino della Real Quadreria» (cfr. *ivi*, Appendice, docc. 10, 12, 18).

<sup>33</sup> Per la supplica del settembre 1801 (ASNa, *Casa Reale Amministrativa*, III *inventario*, serie *Maggiordomia Maggiore*, fasc. 80) cfr. F. Fusco, *Il ruolo del restauratore*, cit., p. 28 (Appendice, doc. 15). La notizia della supplica presentata nel 1802 si ricava dalla comunicazione del parere negativo inviata il 7 dicembre di quell'anno al marchese del Vasto; il documento (ASNa, *Casa Reale Amministrativa*, III *inventario*, serie *Maggiordomia Maggiore*, fasc. 102) è stato pubblicato in *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., III, p. 644, e ripreso anche da F. Fusco (*Il ruolo del restauratore*, cit., p. 28).

<sup>34</sup> Cfr. A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli*, cit., p. 313, nota 73; F. Strazzullo, *Domenico Venuti e il recupero delle opere d'arte trafugate dai francesi a Napoli nel 1799*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», LXIII, 1991-92, p. 47; F. Fusco (*Il ruolo del restauratore*, cit., p. 28).

di «imbrattatele»; il che non gli impedì di coltivare vane speranze di avanzamento del proprio status, speranze che, peraltro, forse nemmeno gli vennero apertamente stroncate. Solo in tal senso è possibile spiegare la percezione apparentemente del tutto alterata che negli anni, e a partire dai medesimi fatti, caratterizza le sue reiterate istanze per il riconoscimento di un ruolo che era convinto di aver ormai guadagnato sul campo:

«Il supplicante è Pittore figurista e d'invenzione ed in testimonio di sua abilità parlano le tante opere da esso fatte nelle più rispettabili Chiese di questa sua Fedelissima e del Regno. In mancanza del Pittore Aliani nella Real Galleria di Capodimonte il supplicante ricorse alla M.V. e la pregò che fosse destinato in quel luogo, e siccome espose che riattati aveva i quadri delle due Gallerie della Certosa di San Martino, così V.M. per assicurarsene si benignò commettere a D. Filippo Hackert ed al Cavalier Venuti che osservati quei riatti le avessero riferito. In esecuzione del Real Comando portatisi sulla faccia del luogo le contestarono con di loro approvazione l'esposto. Soggiunsero che potevasi unire al metodo di Anders. Da ciò V.M. prese occasione Sovranamente destinarlo primo Ajutante del ridetto Anders nella Real Galleria di Capodimonte, e tosto il supplicante osservata avendo quella maniera di riattare, vi si adottò subito perché era Pittore, e diede nel riatto di quei quadri le più chiare a parlanti pruove di sua abilità a destrezza.

Attenti tali fatti il supplicante ricorre da V.M. ed umilmente la priega a compiacersi di disporre che in considerazione delle fatiche nel suddetto Real Museo di Capodimonte, e dei meriti acquistati ne' riatti dei quei quadri con i proprj suoi sudori, e della sua abilità ed espertezza in questa Professione gli sia conferita la piazza principale di Riattatore di S.M. in luogo del defunto Anders, e con quei lucri e soldi de' quali il medesimo godeva»<sup>35</sup>.

Queste parole, oltre a raccontarci di aspettative lungamente e vanamente coltivate, delineano l'interessante autoritratto di un «riattatore» probabilmente lontano dai circoli artistici *à la page*, dedicatosi al restauro soprattutto nella speranza che ciò gli garantisse un'esistenza più sicura di quanto potesse fare l'esercizio della pittura d'invenzione che, pur rivendicato, stenta a trovare un consistente riscontro nelle opere<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Supplica non datata, ma riferibile all'estate del 1800, ossia immediatamente dopo la morte di Federico Anders (ASNa, *Casa Reale Antica, III Inventario*, serie *Maggiordomia Maggiore*, fasc. 36); benchè l'autrice non prenda in considerazione l'attività di d'Episcopo, anche la pubblicazione di questo prezioso documento si deve a F. Fusco, *La figura del restauratore* (cit., pp. 26-27: Appendice, doc. 9).

<sup>36</sup> Per i dipinti fino ad ora rintracciati cfr. qui, *infra*, nota 8. Il riferimento ai molti altri quadri eseguiti per

In ogni caso, aveva appreso e – quel che più conta – adottato la *maniera* di Anders, ossia, probabilmente, l'uso della vernice mastice come finitura dei quadri restaurati, come sembra confermato anche dalla documentazione superstite sui restauri da lui eseguiti durante il Decennio francese, di cui si dirà<sup>37</sup>. C'è da credere, inoltre, che il ruolo fondamentale svolto da Anders nella sua formazione sia consistito non soltanto nell'indicargli materiali e procedimenti preferibili ad altri, ma soprattutto nell'insegnargli un principio di rispetto dell'opera che improntasse tutte le fasi dell'intervento, dalla pulitura all'integrazione pittorica.

D'altra parte, però, d'Episcopo mostra una percezione parzialmente alterata non soltanto degli avvenimenti che lo riguardano, ma anche del concetto stesso di restauro, almeno nei termini in cui esso era stato testimoniato dall'esperienza di Anders, nonché affermato dai suoi sostenitori: ciò fa supporre che ne abbia effettivamente appresa la tecnica, che lui chiama *metodo* o *maniera*, ma che invece non ne abbia forse inteso fino in fondo lo spirito e i fondamenti teorici – e la rivendicazione di una rigorosa deontologia professionale che essi implicavano – già che sembra ancora convinto che essa richieda essenzialmente di essere un buon *pittore figurista e d'invenzione*, piuttosto che sacrificare le proprie capacità creative al buon esito dei soli “risarcimenti” strettamente necessari<sup>38</sup>.

chiese napoletane e della provincia è presente in varie sue suppliche, a partire da quella inoltrata nel 1799 (su cui cfr. qui *infra*, nota 30), in cui dichiarava che, per dedicarsi interamente al restauro, era stato «costretto ad abbandonare tutte le opere d'invenzione che continuamente gli venivano richieste essendo questo il principale oggetto della sua professione, come lo dimostrano le molte sue opere che oggi esistono nelle più cospicue chiese di questa città ed in particolare quella del Vescovado della Cava che in casa del Supplicante tuttavia si ritrova, e che venne da' Direttori dell'Accademia approvata». Ciononostante, d'Episcopo non risulta iscritto alla locale Congregazione dei pittori (cfr. F. Strazzullo, *La Corporazione dei pittori napoletani*, Napoli, G. D'Agostino, 1962, pp. 29-3, con gli elenchi degli iscritti negli anni in cui fu attivo).

<sup>37</sup> Sull'uso della vernice si veda il denso e ricco saggio di A. Cerasuolo, *La vernice mastice*, cit., *passim* (in particolare, p. 35).

<sup>38</sup> Così aveva scritto Giovan Gherardo De Rossi a proposito di Anders: «Questo è certo, che chi restaura deve sapere servilmente adattarsi alla maniera dell'Autore, e spogliarsi affatto della sua, e guardar l'opera, su cui lavora, coll'occhio, col quale l'avria guardata il Pittore nel farla. Bisogna che abbia davvero superato l'amor proprio quel Pittore, che si adatta a riparare i quadri; perché somma vergogna egli può ritrarre, se il suo lavoro non gli riesce felicemente; se buono poi è l'esito della sua impresa, nessuna gloria ne acquista; perché precisamente lo scopo della sua fatica è che non si riconosca ciò, ch'egli ha operato. (...) È certo, che dei quadri mal restaurati ne restano sempre i testimonj; ma dei ben restaurati non possono citarsene esempi, perché precisamente la bontà del restauro consiste nell'esser fatto in modo, che non possa conoscersi. (...) ma certo è che voi facendo venire costà il Sig. Anders, avete procurato un grandissimo giovamento a tante preziose pitture. Una lunga esperienza mi ha fatto vedere l'avvedutezza, e la pratica del suo operare, ed è certo un fenomeno raro trovare un uomo, che sa quando vuole maneggiare

Negli anni successivi, invece, proprio il ruolo di *pittore e restauratore*, pur assegnato ad altri, verrà a lui negato, relegandolo esclusivamente in quello di *restauratore*: seppure motivata dalla scarsa fiducia nelle capacità pittoriche di d'Episcopo, la documentazione superstita induce ad escludere che tale burocratica, un po' capziosa distinzione abbia effettivamente inciso, allora, sul piano delle funzioni realmente svolte dai vari impiegati della quadreria del Museo Reale, ma è certo che essa comportava un compenso minore, e – sul piano del riconoscimento formale – rivela una gerarchia che il nostro stentava a scalare.

Uscito di scena di lì a poco Ignazio Anders<sup>39</sup>, d'Episcopo, pur senza il riconoscimento del ruolo al quale aspirava, si ritrovò dunque, per un breve periodo, ad essere l'unico restauratore stabilmente incaricato dei dipinti della quadreria del Museo, anche se presto affiancato, probabilmente in qualità di aiuto, da Saverio Ruggiero<sup>40</sup>.

Nella primavera del 1806, per ragioni amministrative, si provvide al riesame di tutti i ruoli degli addetti alle Belle Arti. In quell'occasione, a proposito della *Galleria di Quadri*, d'Episcopo viene indicato come «allievo di Anders, presso del quale ha travagliato per molti anni, rendendo utili servizj», e dichiarato «uomo di merito per la restaurazione». Benché gli si riconoscesse una ormai consolidata esperienza, non gli venne però attribuita la medesima libertà d'azione della quale aveva goduto Anders, e ancor meno l'ambita carica di Custode, che l'anno successivo fu invece conferita a Giacomo Milano, già direttore dei pittori nella ormai dismessa Real Fabbrica della Porcellana.<sup>41</sup>

sulle pitture antiche il pennello, senza che occhio alcuno perito possa avvedersene: ma che al tempo stesso non v'ha pericolo, che ad esse l'appressi, che nei soli limiti della necessità». (*Lettera di G.G.D.R. al Cb. Sig. Filippo Hackert celebre pittore, sul restauro dei quadri e sopra l'uso della vernice su di esse*, in «Memorie per le belle arti», 1788, pp. 247-48; cfr. la ristampa in *Napoli, Roma, Dresda*, cit., 12, 2006, p. 107). Giustamente Maria Ida Catalano ricorda che, nella disputa sulla vernice sviluppatasi dal 1787, «la distinzione comparativa tra i restauratori afferenti al “ceto de' Pittori” e i “guastatori” intesi come pittori falliti è uno dei temi della polemica», nella quale, per converso, i detrattori di Anders criticano proprio i pittori che scelgono di dedicarsi esclusivamente al restauro (*La lettera di Hackert sull'uso della vernice mastiche: implicazioni di una fonte nota*, in *Napoli, Roma, Dresda*, cit., 10-11, 2005, pp. 11-12).

<sup>39</sup> Agli inizi del 1807 Ignazio Anders risulterà coinvolto in un increscioso episodio di sottrazione illegale di due quadri delle collezioni reali, venduti al console francese Blanc, generando evidente imbarazzo nella Corte (ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 984). A partire da questo momento, di lui non vi è più traccia nelle carte relative al Museo Reale, dove peraltro il nome già non rientrava nel riassetto del personale operato l'anno precedente. Sull'episodio cfr. P. D'Alconzo, *Delicie principis*, cit., p. 299, e F. Fusco, *Il ruolo del restauratore*, cit., p. 20.

<sup>40</sup> Su Saverio Ruggiero cfr. P. D'Alconzo, *Delicie principis*, cit., pp. 298-300.

<sup>41</sup> «D. Giovanni Piscopo Pittore. Egli ha una pensione di ducati Dodici il mese. È allievo di Anders, presso del quale ha travagliato per molti anni, rendendo utili servizj. È un uomo di merito per la restaurazione, domanda il posto del nominato difunto Anders. A Piscopo, che seguiti a godere la pensione purché agli ordi-

A partire dal 1806, dunque, l'attività di restauro riprende, in funzione dell'allestimento della Quadreria nella nuova sede al primo piano dell'ex Palazzo degli Studi, e vede protagonista proprio Giovanni d'Episcopo<sup>42</sup>. Il ritrovamento delle note dei quadri da lui restaurati e della documentazione relativa permette di chiarire non soltanto il criterio di selezione dei dipinti e le procedure stabilite per l'approvazione dei lavori, ma soprattutto di avere informazioni sullo stato di conservazione delle opere e sugli interventi eseguiti.

In questa prima fase – ossia fino alla riforma dell'Accademia del 1809 – la selezione dei dipinti da restaurare era affidata al direttore del museo, a volte su sollecitazione del re, come nel caso dei quadri destinati ad adornare gli ambienti degli appartamenti reali (con ciò evidenziando, anche durante il Decennio, la persistente osmosi tra i siti reali in merito agli “arredi” ad essi destinati). La valutazione *ex-post* dei restauri – indispensabile non soltanto per giudicarne l'esito, ma anche per determinare il prezzo da corrispondere al restauratore – era invece affidata ai membri dell'Accademia: le relazioni che essi presentano sono abbastanza generiche, poiché si limitano ad apprezzare la qualità del lavoro svolto, senza soffermarsi su alcuno dei dipinti, per i quali si rimanda alle note presentate dal restauratore<sup>43</sup>. Le parallele polizze di pagamento, peraltro, evidenziano la tendenza ad attribuire al restauratore il solo trattamento, per così dire, estetico, consistente nella pulitura, eventuale stuccatura e inte-

*ni dell'Intendente Nicolas esegua i restauri nella galleria»: ASNa, Ministero dell'Interno, b. 972, fogli 96-98 (corsivo mio, utilizzato per distinguere la disposizione segnata a margine); ai fogli 90-91 si trova invece la Nota de' Soldi, e Sussidi, che dagli Allodiali si pagavano a diversi Individui addetti alle Belle Arti, e che ora si devono pagare dalla Tesoreria della R.Casa, datata Palazzo, 30 aprile 1806. Il riesame dei ruoli, infatti, fu dettato proprio dalla decisione di passare l'amministrazione finanziaria del settore delle Belle Arti dai fondi Allodiali a quelli di Casa Reale.*

<sup>42</sup> Sulla sistemazione dei dipinti cfr. A. Milanese, *Il Museo Reale*, cit., pp. 375-77, 395-96; Idem, *Sulla formazione e i primi allestimenti del Museo Reale di Napoli (1777-1830)*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 144-45; P. Leone de Castris, *Nazionale e/o universale? Il Real museo e la nascita del museo moderno*, ivi, pp. 172-74; Idem, *Il contributo d'età borbonica e post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana: un primo profilo*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, direzione scientifica di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 1999, p. 14.

<sup>43</sup> Ogni volta viene infatti interpellato il direttore Wicar, che a sua volta incarica i maestri, tra i quali compaiono Desiderio de Angelis, Paolino Girgenti, Giuseppe Cammarano e Gaetano de Simone. In particolare, cfr. ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventari*, b. 984, fasc. 2, con la documentazione relativa ai dipinti restaurati tra settembre 1806 e maggio dell'anno successivo, liquidati a d'Episcopo soltanto, e solo in parte, in agosto del 1807, con gravi ripercussioni sulle sue condizioni economiche, tanto da spingere lo stesso ministro Miot a sollecitare presso il re, in assenza di budget, l'apertura di un credito straordinario per pagarlo, «essendo altronde giusto che si faccia, anche perché il Sig. Episcopo è un artista povero, ed estremamente carico di famiglia».



grazione delle lacune, verniciatura e, laddove ritenuta necessaria, patinatura generale; la parte strettamente conservativa dell'intervento era invece affidata ad altri, e in particolare a Raffaele Senzapaura, che eseguiva le operazioni di foderatura, stiratura e "spianatura"<sup>44</sup>.

Proprio in questo periodo di rinnovata attività, funzionale anche all'allestimento della Galleria dei Quadri del Museo Reale, interviene la generale riforma organizzativa del museo promossa da Michele Arditi, che dirigeva l'istituto da appena sei mesi<sup>45</sup>. Nella pianta organica prevista dal nuovo *Piano* del museo, approvato nell'agosto del 1807, Giovanni d'Episcopo è inserito con la qualifica di *restauratore*, e il suo magro stipendio innalzato da 12 a 30 ducati. Ora, però, compaiono anche altri tre impiegati: Raffaele Ciappa, nominato *pittore e restauratore de' quadri* (con 30 ducati), anche se, in effetti, dalla documentazione risulta ben poco operoso, e dal 1809 non più presente in organico; Giacomo Milano, che assume anch'egli il ruolo di *pittore e restauratore* (con 52 ducati e 66 grana), ma attivo più sul piano della custodia, che non su quello del restauro concreto; infine Gennaro Paterno, che subentrava a Milano nell'incarico di *custode della Galleria dei quadri* (con 15 ducati)<sup>46</sup>.

Non bisogna però lasciarsi ingannare dal sostanzioso aumento di stipendio concesso al nostro restauratore «di merito» (ma evidentemente non abbastanza, se il suo "soldo" restava comunque inferiore a quello dei colleghi). Il provvedimento si inseriva nella generale ristrutturazione operata da Arditi nel 1807, fondata anche su una politica che gli attuali economisti della cultura definirebbero di *accountability*: volendo conseguire una chiara prevedibilità di bilancio, essa toccava un tasto particolarmente sensibile nel caso dei restauri, puntando all'eliminazione del «perniciossissimo sistema degli apprezzzi» dei lavori, eseguiti ad interventi ultimati, sulla base dei quali veniva poi assegnato al restauratore un compenso ulteriore che – per sua stessa ammissione – fino ad allora aveva costituito la parte più consistente della retribuzione

<sup>44</sup> Cfr. *Nota di quattro Quadri foderati, e stirati, per la R. Quadreria de' Reggi Studii*, in Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli e Provincia (d'ora in poi ASSAN), XXI B 7, fasc. 1; la nota, firmata da Raffaele Senzapaura, non è datata, ma contenuta in un fascicolo relativo a restauri eseguiti tra il 1806 e il 1809, nella maggior parte dovuti a Giovanni d'Episcopo (cfr. P. D'Alconzo, *Delicie principis*, cit., p. 424; su Raffaele Senzapaura si veda anche il contributo di M.I. Catalano in questo stesso volume). Tale divisione del lavoro si manterrà inalterata anche dopo la Restaurazione (P. D'Alconzo, *Restauri e restauratori di dipinti nel Real Museo Borbonico negli anni Venti dell'Ottocento*, in *Storia del restauro di dipinti a Napoli*, cit., pp. 141-68).

<sup>45</sup> Cfr. A. Milanese, *Il Real Museo*, cit., pp. 356-60.

<sup>46</sup> Traggio le notizie dalle minute delle lettere d'incarico inviate ai vari impiegati il 26 agosto 1807 (in ASSNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 984; cfr. P. D'Alconzo, *Delicie principis*, cit., p. 426-27; ma si veda anche A. Milanese, *Il Museo Reale*, cit., p. 399, con sintetici ma precisi profili dei vari operatori).

complessivamente percepita<sup>47</sup>. Ma se Michele Arditi definiva la pratica dell'*apprezzo* «un assassinio agli interessi del Re», criticando senza mezzi termini le troppo generose valutazioni degli accademici, di certo la nuova gestione dovette non soltanto aggravare il tenore di vita di d'Episcopo, ma anche deluderne le aspettative, e financo ferirne l'orgoglio professionale<sup>48</sup>.

Nel frattempo, la mole di lavoro sempre crescente – sono questi gli anni delle notevoli immissioni dai monasteri soppressi – doveva rendere evidente la necessità di provvedere ad un ulteriore ampliamento dell'organico dei restauratori del Museo Reale<sup>49</sup>. Nel 1807 fu messo alla prova anche Benedetto Castellano: pur non assunto, dimostrò ottime capacità, in seguito apprezzate anche da Vincenzo Camuccini, e lungamente dimostrate negli anni successivi, come libero professionista al servizio di illustri collezionisti privati e della stessa famiglia reale.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> L'applicazione del *Piano* di Arditi, approvato con risoluzione sovrana del 26 agosto 1807, fa sì che d'Episcopo ripetutamente solleciti il pagamento dei restauri eseguiti prima di quella data, da liquidare con il precedente sistema dell'*«apprezzo»*, per lui notevolmente più vantaggioso: forse è anche per questo che le sue note sono così dettagliate (cfr. ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 984, fasc. 2 e b. 987, fasc. 4); nelle varie suppliche, il restauratore afferma più volte che, prima dell'adozione del *Piano*, riusciva a guadagnare una media di 150 ducati mensili. Ripristinato dopo la Restaurazione, il sistema dell'*«apprezzo»* fu anche allora combattuto da Michele Arditi, che ne ripropose l'eliminazione nel *Piano per il restauro de' quadri depositati nel Regal Museo Borbonico* del 1818 (P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori*, cit., pp. 143-44).

<sup>48</sup> Si veda in proposito il lungo incartamento dal quale si evince che gli occorsero ben due anni (dal giugno 1808 al luglio 1810) per ottenere il pagamento “ad apprezzo” di quattro restauri eseguiti subito prima dell'adozione del *Piano* del 1807, alla fine stimati in 140 ducati, nonché una gratificazione di 100 ducati *una tantum* per altri diciotto, realizzati dopo quella data, ma ritenuti particolarmente laboriosi. Cfr. ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 987, fasc. 4, gentilmente segnalatomi da Alba Irollo, che ringrazio; alcuni dei documenti ivi contenuti, utili ad una migliore comprensione della gestione complessiva del restauro dei dipinti durante gli anni di dominazione francese, saranno editi nel II tomo di questo stesso volume.

<sup>49</sup> Per le immissioni nel museo durante il periodo francese si vedano V. Spinazzola, *La Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Primo contributo al riordinamento (1806-1815)*, Trani, Tipografia dell'editore V. Vecchi, 1899, p. 5; Idem, *Note e documenti sulla fondazione, i riordinamenti e gli inventari della R. Pinacoteca del Museo Nazionale*, in «Napoli Nobilissima», s. I, VIII, 1899, pp. 45-48; A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale*, cit., pp. 237-244.

<sup>50</sup> Sull'attività di Benedetto Castellano, cfr. P. D'Alconzo, *Deliciae principis*, p. 305-06; A. Porzio, *La Quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento*, Napoli, Arte Tipografica, 1999, pp. 12, 22, 213-14, 216-17; P. Fardella, *Restauratori a Napoli nella prima metà dell'Ottocento tra collezionismo pubblico e privato*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli*, cit., p. 35; F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte*, cit. pp. 21-22, 29-32; P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori*, cit., pp. 150, 153. Il rapporto preferenziale che Castellano stabilì con i sovrani, sia nel Decennio che durante la Restaurazione, lo portò talvolta a lavorare anche su dipinti del Museo, in uno slittamento di piani che non deve troppo sorprendere, ma neppure indurre a confonderne il ruolo. D'altro canto, il medesimo slittamento, benché di segno contrario, interessa anche d'Episcopo, incaricato nel 1806 di restaurare quattro dipinti destinati all'arredamento della sala del Consiglio di Stato in Palazzo Reale (ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 984, fasc. 2).

Ormai, comunque, la galleria disponeva di un organico adeguato, e poteva inoltre contare sulla possibilità di un apporto esterno, ma è significativo che l'amministrazione pensasse anche alla formazione di nuove leve. A tal fine nel giugno del 1809 si dispose che Giovanni d'Episcopo e Paolino Girgenti si occupassero dell'istruzione di due giovani, Raffaele Afflisio e Giuseppe Amodio<sup>51</sup>: in mancanza di una vera e propria scuola, l'incarico veniva dunque diviso tra il restauratore più anziano, a cui doveva spettare la parte tecnica dell'istruzione, e un maestro dell'Accademia, la cui consuetudine alla copia degli originali del museo destinati ad essere incisi doveva garantirne la capacità (evidentemente non riconosciuta a d'Episcopo) di imitare lo stile dei pittori antichi, ritenuta condizione indispensabile per la riuscita di una corretta integrazione pittorica<sup>52</sup>.

Questa prima informale organizzazione di una scuola di restauro non era però destinata a durare. Il 25 settembre 1809, infatti, Gioacchino Murat promulgò il noto decreto con il quale si riorganizzava completamente l'istruzione artistica. Il provvedimento apportava più stabile ordinamento all'Accademia, che mutava anche il nome in *Regie Scuole delle Arti del Disegno*, classificate in dodici divisioni, tra le quali la settima era la *Scuola delle varie maniere del colorire, usate da' grandi Maestri, e del ristauero de' quadri antichi*. L'art.13, in particolare, la riguarda:

«ART. 13 Il Professore della Scuola del colorito, e del ristauero de' quadri antichi, dopo che coll'intervento del Direttore della Real Galleria de' quadri avrà scelto uno, o più quadri da ristaurarsi, ne farà rapporto alla Real Accademia delle belle arti, la quale darà il suo avviso ragionato, ed in conformità di esso sarà eseguito il ristauero da quel ristauratore, che sceglierà l'Accademia. Nello stesso sito dove si eseguono i ristauri, ter-

<sup>51</sup> Si vedano le due comunicazioni del 5 e 8 giugno, inviate ad Arditì dal ministro Giuseppe Capececiattro, conservate in ASSAN, XXI B 7, fasc. 3 (il cui testo è riportato in P. D'Alconzo, *Delicie principis*, p. 430), e la *Memoria* di segreteria del 5 agosto 1809, nella quale si riassume la situazione di d'Episcopo, aggiungendo che «ha dippiù l'incarico di ammaestrare due giovani nel ristauero. È giusto dunque aumentarsi a proporzione il soldo, inteso il Direttore de' ristauri Sig.r Girgenti» (ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 987, fasc. 4).

<sup>52</sup> Su Paolino Girgenti – le cui competenze in fatto di restauri erano messe in serio dubbio dal direttore del museo – cfr. P. D'Alconzo, G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, in *Napoli, Roma, Dresda*, cit., pp. 72-87, con riferimenti documentari e bibliografia. Quando questo testo era già in corso di stampa, alla produzione grafica di Girgenti ha aggiunto alcune notizie e ritrovamenti Angela Cerasuolo (*Le vicende della Madonna della gatta: due secoli di storia conservativa attraverso documenti e testimonianze*), nell'intervento tenuto in occasione delle giornate di studio dedicate a *La tutela dei Beni Culturali: i cantieri, gli archivi e la comunicazione* (Pisa, 3-4 ottobre 2007).

rà la Scuola del colorito, e potrà anche ammettere nel suo studio particolare que' giovani, che ne avranno avuto il permesso a tenore dell'art. 8»<sup>53</sup>.

Professore della Scuola del colorito e del restauro fu designato Paolino Girgenti, che dunque da questo momento divenne, insieme ad Arditì, il principale referente di d'Episcopo. In realtà, però, non si pose mano alla reale attivazione della Scuola del colorito e del restauro, nella nuova sede ad essa destinata, nel Palazzo degli Studi, prima del luglio dell'anno successivo, a causa di interminabili polemiche che videro Michele Arditì opporsi strenuamente non solo alla presenza delle Regie Scuole nell'edificio occupato dal museo, ma soprattutto mettere in discussione le capacità e la competenza di Girgenti per il ruolo assegnatogli, ruolo che per di più avrebbe in parte sottratto al direttore la facoltà di selezionare autonomamente le opere da restaurare per esporle nella quadreria<sup>54</sup>. Conseguenza diretta fu la quasi totale sospensione dei restauri per tutta la durata dello scontro Girgenti-Arditì: quando uno dei due metteva mano a scegliere i dipinti sui quali intervenire, l'altro opponeva una diversa selezione. La documentazione sui restauri, infatti, tra il 1809 e il 1811 si dirada notevolmente, per poi riprendere dal 1812, in coincidenza con il rinnovato slancio con il quale il direttore del Museo si dedicò all'allestimento della Galleria dei Quadri<sup>55</sup>; ciononostante, Giovanni d'Episcopo risulta comunque assai meno attivo rispetto al passato, probabilmente anche a causa di problemi di salute<sup>56</sup>.

Contemporaneamente, muoveva i primi passi anche un'altra importante iniziativa del governo francese, non meno suscettibile di conseguenze nel settore del restauro, e sulla quale occorrerà ritornare in altra sede: la *Galleria dei pittori napoletani*, istituita con decreto murattiano del dicembre 1809<sup>57</sup>. Progetto dal destino poco for-

<sup>53</sup> Il decreto fu pubblicato sul «Monitore Napoletano» del 10 ottobre 1809 (n. 380); cfr. C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 61, 374-77.

<sup>54</sup> P. D'Alconzo, *Deliciae principis*, cit., pp. 307-16; P. D'Alconzo, G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire*, cit., pp. 73-75.

<sup>55</sup> A. Milanese, *Il Museo Reale*, cit., pp. 375, 395. Cfr. anche le due note del gennaio e giugno 1813, ove si rende conto delle operazioni di restauro "meccanico" sui dipinti da esporre nelle nuove sale della Quadreria: vi compaiono i doratori Giuseppe Dell'Olmo e Antonio Priesti, gli "intelatori" Pasquale Chiariello e Pasquale Vaja, il falegname Giovanni Massa e il "ferraro" Biagio Mirone (ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 990). Su Chiariello si vedano gli scritti di M.I. Catalano e A. Cerasuolo citati qui in nota 1.

<sup>56</sup> In ottobre del 1812 il ministro Zurlo perorò presso la regina, che l'approverà, la richiesta di un sussidio avanzata da d'Episcopo per sopportare le spese dovute ad una lunga malattia, affermando che il restauratore vive in circostanze «veramente poco felici» (ASNa, *Ministero dell'Interno, Appendice I*, b. 321, fasc. 7).

<sup>57</sup> F. Strazzullo, *Un progetto di Murat per una Galleria di pittori napoletani*, in «Napoli Nobilissima», s. III, 2, 1962-63, pp. 29-39; A. Milanese, *Il Museo Reale*, cit., pp. 376-77; P. Leone de Castris, *Nazionale e/o universale?*, cit., 165-71.

tunato, per la cui realizzazione i deputati dell'Accademia di Belle Arti, incaricati di portare a buon fine l'operazione, incontrarono, tra il 1809 e il 1815, non poche difficoltà, soprattutto nel reperimento di una idonea ubicazione. Ho voluto almeno alludere all'ambizioso progetto perché anche in questo caso, dal gennaio 1810, per il restauro venne avanzato il nome di d'Episcopo, ormai indicato come uno dei migliori restauratori della Regia Quadreria; ciononostante Costanzo Angelini, che in quegli anni si fece carico di far restaurare i dipinti selezionati per la *Galleria dei pittori napoletani*, preferì affidarli ad Antonio Noja, sovrintendendone personalmente il lavoro<sup>58</sup>.

Dopo la Restaurazione, Giovanni d'Episcopo venne riconfermato nel suo incarico, ma senza ulteriori progressioni di carriera. Morì a 72 anni, nel marzo 1818, proprio mentre Michele Arditi lavorava ad un nuovo *piano* di organizzazione del restauro dei dipinti, all'interno del quale – senza punto dogliarsi della sua scomparsa – sostituì prontamente il suo nome proprio con quello di Antonio Noja<sup>59</sup>.

Si chiudeva così la parabola professionale di un «imbrattatele» faticosamente riabilitatosi come «uomo di merito nella restaurazione», ma – nonostante i molti e importanti dipinti affidati alle sue cure – mai approdato a quel riconoscimento, formale e sostanziale, inseguito durante l'intero corso della propria esistenza lavorativa. Durante la breve stagione francese, quando risulta senza dubbio il più attivo tra i restauratori in organico al Museo, dovette subire lo smacco di vedere assegnare ad altri la qualifica e la retribuzione di pittore-restauratore<sup>60</sup>. Neppure, d'altronde, si può credere che questa sia stata per lui una stagione di conquistata tranquillità economica, già che l'apparente incremento della sua retribuzione (ma solo quella fissa, e a grande discapito dei compensi ottenuti a titolo diverso) coincide esattamente con l'al-

<sup>58</sup> Cfr. F. Strazzullo, *Un progetto di Murat*, cit., p. 30. All'epoca pressoché ignoto, negli anni della Restaurazione Noja risulterà impiegato presso il Real Museo Borbonico come restauratore, e inizialmente anche elogiato da Michele Arditi, salvo poi essere trasferito al più innocuo incarico di custode, per evitare che la sua ormai riconosciuta «imperizia» potesse danneggiare i capolavori farnesiani destinati al rinnovato allestimento della quadreria (P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori*, cit., p. 144-47).

<sup>59</sup> Ivi, pp. 156 (nota 10), 161.

<sup>60</sup> «Intanto si aggiunge un altro Restauratore nel Real Museo col soldo di doc. 52.66 al mese per nome Giacomo Milano, e fu impiegato al ristauro dei quadri nel Palazzo Reale Benedetto Castellano, col soldo di doc. 70 al mese, al quale si è accordato quello, che al Supplicante si nega, cioè di pagarsi i lavori mediante apprezzo, compreso bensì nell'apprezzo il soldo. Sire, il Supplicante ha sacrificati i migliori anni di sua vita al ristauro de' quadri del Museo, e nel corso del suo lungo travaglio di tanti anni non ha avuto per socj Milano, e Castellano, i quali non prima del nuovo piano si sono impiegati nel ristauro. Non intende il Supplicante pregiudicar punto i suddetti suoi compagni, ed amici; ma chiede quello, che per ogni titolo crede appartenervi» (supplica del 16 gennaio 1809, in ASNa, *Ministero dell'Interno*, *I Inventari*, b. 987, f. 4).

larmante espansione della sua situazione debitoria. Il che induce a riflettere sulle ricadute che la ricercata efficienza di un sistema può – allora come oggi – determinare sulla vita dei singoli che contribuiscono a farlo funzionare, ma anche su quanto possa rivelarsi discrezionale e aleatorio l'uso di parametri di valutazione "oggettivi" quali l'anzianità di servizio, la produttività, il merito. Infine, se per un attimo dovette illudersi che la sua lunga esperienza potesse essere spesa nella formazione dei giovani, una nuova riforma intervenne a spegnere anche quest'ultima aspirazione: vide così passargli avanti le nuovissime leve, ufficialmente istruite da altri, ma nel solco di una tradizione che anche grazie al suo lavoro aveva potuto perpetuarsi.

\*\*\*

Tracciato, almeno per grandi linee, il quadro all'interno del quale si iscrive la concreta attività svolta da d'Episcopo, credo che possa risultare utile, attraverso l'esame di alcuni casi, evidenziare modalità e procedimenti che in questi anni ne caratterizzano il lavoro. Si dovrà dunque esser grati alla sua solerzia, già che nelle note redatte tra il 1806 e il 1809 ebbe cura non soltanto di indicare con sufficiente precisione i dipinti restaurati, ma anche lo stato di conservazione e gli interventi eseguiti<sup>61</sup>.

Nell'agosto del 1806 è già al lavoro su diversi quadri, sei dei quali ultimati in dicembre: tra gli altri, una grande tavola con la *Pietà* allora ritenuta di Benvenuto Garofalo (oggi assegnata all'Ortolano), la *Venere con Amore* di H. van der Broeck (che l'inventario dell'epoca indicava come di Bronzino), l'*Adorazione dei magi* di Cesare da Sesto, l'*Andata al Calvario* di Polidoro da Caravaggio. Forse anche per giustificare l'entità del lavoro svolto, accenna sempre allo stato in cui ciascuno di essi si trovava quando gli era stato consegnato<sup>62</sup>.

Alcuni dipinti meritano, a parere del restauratore, la descrizione di operazioni più impegnative di altre, come nel caso del *Compianto sul Cristo morto* dell'Ortolano, su cui

<sup>61</sup> I limiti imposti ai contributi editi in questo volume impediscono di pubblicare integralmente gli elenchi dei dipinti restaurati, come pure gli altri documenti sui lavori eseguiti da d'Episcopo (ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, bb. 984 e 987; ASSAN, XXI B 7, fasc. 1): alcuni di essi erano già stati resi noti in P. D'Alconzo, *Delicie principis*, cit. pp. 421-53, ma una più funzionale selezione di questo materiale sarà edita nel II tomo di questo stesso volume, insieme agli altri documenti sui restauri del Decennio francese. Gran parte delle notizie che si presentano in questa sede (e anticipate ivi, pp. 301-305), sono state poi riprese da A. Cerasuolo, *Dalla Galleria dei pittori napoletani al Museo di Capodimonte. Sul restauro dei dipinti napoletani del XVII e XVIII secolo*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, direzione scientifica di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, in corso di stampa.

<sup>62</sup> Elenco autografo dei restauri eseguiti da agosto a dicembre 1806, redatto in vista dell'«apprezzo» dei medesimi (ASSAN, XXI B 7, fasc. 1).

si era dovuto procedere alla fermatura del colore e della preparazione, perché «erasi lo gesso sollevato, e con diligenza si è dovuto spianare con colla e col ferro caldo, e posti stucchi nelle mancanze»: peraltro, i problemi di adesione della pellicola pittorica non dovettero trovare idonea soluzione, come testimoniano non solo il nuovo restauro eseguito meno di dieci anni dopo, ma anche gli interventi cui la tavola fu anche in seguito sottoposta (1911, 1956), ultimo dei quali quello curato dall'Opificio delle Pietre Dure nel 1985-1992<sup>63</sup>.

Anche più interessante è il caso del Cesare da Sesto, dove emerge l'uso di una tecnica raramente testimoniata con altrettanta evidenza; il quadro fu infatti «stuccato, calafiato nelle fessure con bommace con colla e passato con ferro caldo essendo a molte parti sollevato»: le fissurazioni dovevano essere di tale profondità da sconsigliarne il riempimento con il solo stucco, che non avrebbe garantito l'elasticità necessaria ad accompagnare i movimenti del legno, suggerendo piuttosto l'inserimento in profondità di stoppa o bambagia (*bommace*) mista a colla, facendo poi aderire a caldo strato preparatorio e pittorico. Nonostante le precauzioni prese, anche in questo caso i problemi della grande tavola non dovettero trovare idonea soluzione, se si tornò a restaurarla di lì a pochi anni, nel 1826, e poi ancora alla metà del secolo, come hanno illustrato Marina Santucci e Maria Tamajo; il recente restauro, eseguito da Bruno Arciprete nel 1998, ha consentito di riconoscere evidenze materiali della storia conservativa dell'opera<sup>64</sup>.

Qualche imbarazzo dovette forse creare a d'Episcopo la richiesta di intervenire sulla grande *Andata al Calvario* di Polidoro da Caravaggio – già restaurata dal suo maestro Anders poco dopo l'arrivo da Messina, nel 1789 –, a proposito della quale dice sbrigativamente di aver «levate alcune macchie e scorticature e dato di vernice»<sup>65</sup>.

Un lavoro lungo e delicato, consistente soprattutto in una minuziosa integrazione pittorica, dovette invece interessare la *Venere con Amore* di Hendrick van der Broeck,

<sup>63</sup> Ho già segnalato questo intervento, insieme a quello eseguito nel 1825, in P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori*, cit., p. 148. Sul restauro recente cfr. la scheda del dipinto – firmata da M. Ciatti, F. Ciani Passeri, C. Castelli, M. Parri, A. Santacesaria – in «OPD Restauro», 6, 1994, pp. 180-229, ove si rileva che il persistente problema dei diffusi sollevamenti del colore è riconducibile alle caratteristiche esecutive dell'opera. Sul dipinto cfr. anche la scheda di P. Leone de Castris in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, cit., 1999, pp. 178-79.

<sup>64</sup> B. Arciprete, *I dipinti come fonte per l'individuazione*, cit., pp. 101-104; P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori*, cit., p. 153, e note 64-68. Si veda ora anche il contributo di Marina Santucci e Maria Tamajo in questo stesso volume. Sul dipinto cfr. la scheda di P. Leone de Castris in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, cit., pp. 123-25. Un intervento analogo è segnalato qui di seguito (nota 73).

<sup>65</sup> Sul dipinto, con il riferimento all'intervento di Anders, cfr. P. Leone de Castris, ivi, pp. 195-96. Il più recente restauro dell'opera è stato eseguito da Bruno Arciprete nel 1985-88.

«ristaurato a punta, di giorno fino a sera», non per esporlo nel Museo, ma per inviarlo al più presto a Palazzo Reale<sup>66</sup>.

Nella primavera del 1807 lavora poi «di gran fretta» a sette altri quadri<sup>67</sup>. L'*Allegoria della Giustizia* di Vasari (Fig. 6), pur affidata ad un dipendente del Museo, era anch'essa destinata all'arredo del Palazzo Reale: ulteriore esempio del confine incerto tra pubblico e privato che interessa non solo gli oggetti, ma anche le procedure ad essi riferite. Il grande dipinto si presentava «slavato anticamente, ed in parte spatinato, ed a molte parti ridipinto, pieno di scoli in particolare alle parti principali di carnature»: poche parole che sono il ritratto dei danni derivati da una pulitura incauta, presumibilmente condotta con agenti alcalini, la cui azione persistente nel tempo finiva per accentuare ulteriormente l'asportazione immediata quanto involontaria delle velature superficiali, e il cui effetto si rendeva particolarmente evidente negli incarnati, ove le biacche finivano in tal modo per risaltare eccessivamente; e non soltanto ciò, visto che il quadro si presentava addirittura «pieno di scorticature e punte bianche», in cui l'azione solvente era giunta a consumare la pellicola pittorica a tal punto da lasciare in vista lo strato preparatorio. Di fronte ad un dipinto così martoriato, ma senza danni evidenti al supporto, l'intervento viene ridotto al minimo: una polizza di pagamento specifica che esso fu soltanto pulito ripassandolo con delle spugne bagnate in acqua, e poi verniciato. In questo caso – almeno allo stato degli studi – non risulta che la grande tavola sia stata nuovamente restaurata fino al 1995, quando è stata affidata a Lucio Miele, il che induce a credere che le risultanze del restauro recente confermino non solo le osservazioni di d'Episcopo, ma anche l'entità del suo intervento, che è apparso caratterizzato da una «grassa e spessa vernice opaca che ricopriva l'intera superficie pittorica e i guasti di più antichi restauri»<sup>68</sup>.

Anche la *Giuditta* di Artemisia Gentileschi era destinata a Palazzo Reale, ma richiese un lavoro di più vasta portata: prima fu spianata e fissata con colla a caldo l'imprimatura sollevata, eseguendo poi pulitura, stuccatura e integrazione<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Sull'opera – restaurata da Francesco Virnicchi nel 1999 – cfr. la scheda di R. Muzii in *Museo Nazionale di Capodimonte. La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, direzione scientifica di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 1995, pp. 104-105.

<sup>67</sup> Nota autografa dei dipinti restaurati dal principio di marzo alla metà di giugno 1807 (ASSAN, XXI B 7, fasc. 1).

<sup>68</sup> L'entità dell'intervento di d'Episcopo, come pure la destinazione dell'opera, si ricavano, oltre che da quanto affermato nell'elenco citato qui in nota 67, anche dalla «Nota di ciò che occorre per pulire, e verniciare il quadro di Giorgio Vasari destinato al Real Appartamento» (ASSAN, XXI B 7, fasc. 1). Sul dipinto, con il riferimento al restauro recente, cfr. la scheda di R. Muzii in *Museo Nazionale di Capodimonte. La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri*, cit., pp. 113-14.

<sup>69</sup> «Un quadro d'Artemisia sopra tela di palmi nove 1/2 per dodici; consistendo Giuditta colla serva, e la



Consegnati questi dipinti, d'Episcopo continuò ininterrottamente a lavorare, come si evince da un'altra *Nota*, nella quale si riportano ben 24 restauri eseguiti tra il 1807 e il 1809<sup>70</sup>.

Per riassumere, e rinunciando per brevità ad ogni ulteriore dettaglio, dall'analisi della documentazione si può dedurre che tutte le opere furono sottoposte ad un trattamento di pulitura – più o meno radicale a seconda delle condizioni di partenza –, di reintegrazione delle lacune e di generale verniciatura, passaggio immancabile, e in alcuni casi unico (come nel caso del Vasari), secondo una lezione che, dalla *Lettera* di Hackert in poi, doveva ormai essersi affermata nella pur restia tradizione napoletana del restauro<sup>71</sup>.

Alcune notazioni ricorrenti, riscontrabili in più casi, sono relative a danni comuni a molti dei dipinti restaurati, per i quali ad esempio si critica una precedente pulitura, utilizzando espressioni come «spatinato, e levate le forze de' scuri», ossia privato delle velature e intaccato maggiormente proprio nei colori più delicati. Quasi tutti ridipinti, molti quadri si rivelavano infatti *slavati*, o *spatinati*, e alcuni addirittura *scorticati*, come il *San Girolamo nello studio* di Colantonio, o l'*Annunciazione* di Francesco Curia<sup>72</sup>: e quasi ogni volta Giovanni d'Episcopo non esita a dichiarare di averli *appatinati*, e posti *in armonia*, svelando una pratica che nel corso del secolo avrà grande

testa d'Oloferne con alcune scorticate, ed alcuni rialzi d'imprimitura con darci col ferro caldo per appianare e ponerci de' stucchi, pulito e ristaurato». Sul dipinto, oggi ritenuto una copia, cfr. la scheda di R. Muzii, *ivi*, p. 95.

<sup>70</sup> «Nota de' quadri restaurati dal Mese di Marzo 1807 a tutto Marzo 1809», in ASSAN, XXI B 7, fasc. 1. Si veda anche una nota dei quadri restaurati da marzo e giugno 1807, nonché altre due note autografe, relative al periodo marzo 1807 - agosto 1808, nelle quali si distinguono i lavori eseguiti prima e dopo l'adozione del *Piano* Arditi (agosto 1807), in ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 987, fasc. 4. I vari elenchi, quando i periodi di riferimento coincidono, riportano essenzialmente le medesime notizie, ma la loro collazione ha consentito di rilevare alcuni dettagli esecutivi che compaiono soltanto in alcune redazioni.

<sup>71</sup> Il riferimento all'uso della vernice appare costante nella documentazione: nelle note relative alle spese sostenute per i materiali (in alcune delle quali si specifica che si trattava di vernice mastice), negli elenchi dei quadri restaurati, e financo nelle pur generiche valutazioni eseguite dai maestri dell'Accademia, che almeno in un caso evidenziano la «molta vernice sparsa in quadri sì grandi».

<sup>72</sup> «Altro di Colantonio del Fiore, dipinto sopra tavola, S. Girolamo che leva la spina al piede del leone, con scanzie di libri ed altri ostensili di palmi sei per cinque e mezzo con molte scorticate, con pulirlo, e poterlo in armonia. (...) Altro l'Annuncio della Vergine dipinto sopra tavola da Francesco Curia, tutto ridipinto, e pieno di scorticate di palmi nove e mezzo per sette e mezzo»; il più recente intervento sulla tavola del Colantonio risale al 1956, e fu eseguito da Edo Masini. Il quadro di Curia, nuovamente affidato a Ferdinando Castiglia nel 1827, è stato recentemente restaurato da Salvatore Borrelli e Grazia Carotenuto (1998). Sui due dipinti, cfr. le schede di P. Leone de Castris in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII e XVI secolo*, cit., pp. 55-57, 141-42.

fortuna. In altre occasioni si tratta invece di opere alle quali, oltre le operazioni consuete, è necessario anche «risarcire i lumegi d'oro»<sup>73</sup> (Fig. 7).

Ritorna anche qualche annotazione più circostanziata su vecchi interventi, sia quando si dice che un quadro si presenta «annegrito di asfalto antico», con riferimento a patinature a base di sostanze bituminose<sup>74</sup> (Figg. 8, 9), sia quando invece si annota che era «pieno d'oglio anticamente e bianco d'ovo», che è critica del tutto in linea con quanto d'Episcopo aveva potuto apprendere dal suo maestro Anders<sup>75</sup>.

Ma ancora più interessanti risultano i casi in cui le osservazioni sullo stato di conservazione rimandano direttamente ad alcuni aspetti tecnici, e financo stilistici, e da questo specifico punto di vista rinviano pure al modo di “vedere” le opere: così dei quadri di Mattia Preti, «dipinti alla prima», si osserva che da precedenti puliture sono stati ridotti «con scuri arrabbiati» e pieni di «punte nere», dunque squilibrati nei rapporti tonali, e con la preparazione bruna ormai affiorante nelle stesure meno corpose<sup>76</sup> (Fig. 10); delle due grandi tele allora ritenute di Palma il Giovane è detto che

<sup>73</sup> «Altro dipinto da Ghirlandai sopra tavola la Vergine Maria col Bambino, e due Santi laterali, con architettura, tappeto a terra, e con veduta di Paesaggi, quale era molto spatinato, e patito con rotture, con risarcire i lumegi d'oro; di palmi otto per dieci». Da una nota-spese si apprende anche che – come per l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto – si era dovuto «con colla tedesca e bommace colafiarlo e stuccarlo» (*Nota di spese per colori e quanto ha bisongato per restauro fatto nella Real Galleria fra' il mese di Dicembre e Gennaro* [1808], in ASNa, *Ministero dell'Interno*, Appendice II, b. 1111, gentilmente segnalatami da Francesca Della Gatta, che ringrazio). La tavola, restaurata nel 1956 da Edo Masini, è oggi attribuita al “Maestro della conversazione di Napoli” (Fig. 7): cfr. la scheda di P. Leone de Castris in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII e XVI secolo*, cit., pp. 84-85.

<sup>74</sup> «La Madonna delle grazie col Bambino, S. Girolamo ed il Beato Pietro da Pisa con alcuni putti, e vedute di paesaggio ed in esso l'anima del Purgatorio, dipinto sopra tavola da Fabrizio Santafede di palmi cinque per nove; molto annegrito d'asfalto con scoli di macchie, e scorticature, con una fessura da sopra la testa della Madonna fino alla metà del quadro; avendo costata molta fatica nel pulirlo e nel doversi porre in armonia» (Fig. 8); «Altro dipinto sopra tavola da Pintoricchio compagno di Raffaele nella scuola di Pietro Perugino; quale molto entrato ed annegrito di asfalto antico, avendo costata molta fatica nel pulirlo, e ponerlo in armonia, e lumeggiarlo d'oro con molte scorticature; consistente l'Assunta con gloria d'Angeli, ed i dodici Apostoli con veduta di Paesaggi» (Fig. 9). Sui due dipinti, cfr. le schede di P. Leone de Castris, ivi, pp. 221, 72.

<sup>75</sup> «Un quadro del Cavalier Farelli di palmi quattro per cinque, Pilato che dimostra l'Ecce Homo fatto sopra tela imprinata col pennello, tela ruvida in dove molto entrato, e pieno d'oglio anticamente e bianco d'ovo pulito e ristaurato».

<sup>76</sup> Si veda ad esempio il «Quadro dipinto dal Cavaliere Calabrese rappresentante Giuditta, che tiene la testa di Oloferno nelle mani, colla serva che ha un pannolino nelle mani, ed il corpo d'Oloferno giacente nel letto di prima figura, quale quadro era dipinto alla prima, pieno di punte nere, e scuri arrabbiati, e consumato dal tempo di palmi sei per otto» (Fig. 10). Sul dipinto, proveniente dalla chiesa di San Domenico Soriano, cfr. J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 203-04; la scheda di M. Utili in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra (Napoli, 28 mar-

dopo un antico restauro dimostrano «scorrezioni nell'avanti indietro»<sup>77</sup>; a proposito di più di un quadro di Andrea Vaccaro, invece, si afferma che era «spatinato anticamente», e che lo si è dovuto «appatinare, e ponere in armonia»<sup>78</sup>: tutti sintomi dell'antica e mai risolta questione delle puliture eseguite con reagenti alcalini, che portavano spesso ad un totale squilibrio dei toni del dipinto, rischio sul quale si era chiaramente espresso l'anonimo autore della *Risposta* alla *Lettera* di Hackert.

Infine, credo valga la pena di segnalare che tra le opere del secolo XVII restaurate per destinarle alla Quadreria del Museo compaiano ben tre dipinti di Ribera, non solo per il rilievo conferito al pittore spagnolo, ma anche perché proprio dal malacorto restauro della sua *Pietà* conservata a San Martino era partita la vicenda che si è cercato qui di ripercorrere. Forse non è del tutto casuale, quindi, che a proposito della grande *Trinitas terrestris con san Bruno, san Benedetto, san Bernardino e san Bonaventura*, oggi a Capodimonte (Fig. 11), d'Episcopo segnali non soltanto che il quadro si presentava «molto spatinato e mancante», ma anche l'aver dovuto faticare molto per «ridurlo secondo l'Autore»<sup>79</sup>.

zo - 6 giugno 1999), a cura di M. Utili, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli, Electa Napoli, 1999, p. 130 e ora anche la nuova scheda di M. Utili in *Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte. Dipinti del XVII secolo*, cit., pp. 154-155, con la segnalazione del più recente restauro, eseguito da Umberto Piezzo nel 1995.

<sup>77</sup> «Due quadri di Palma il Giovine sopra tele di palmi 9 per 17 molto ridipinti, con guasti di teste mani ec. e si han dovuti ponere nel loro stato. consistente uno quando Mosè fa diventare l'acqua sangue, e l'altro quando fa scaturire l'acqua dal sasso»; e ancora: «Altri due di palmi 9 per 14 1/2 dipinti da Palma il giovine molto in disordine e di scorrezioni nell'avanti indietro, Mosè in due fatti». Anche questi due dipinti furono inviati a Palazzo Reale dove – insieme all'*Allegoria* di Vasari e alla *Giuditta* di Artemisia Gentileschi – furono collocati nella sala del Consiglio di Stato. Le due tele si trovano ora in sottoconsegna nella chiesa dei Santi Severino e Sossio; cfr. la scheda di P. Piscitello, ivi, pp. 87-88, con l'attribuzione dubitativa a Niccolò De Simone.

<sup>78</sup> «Finalmente un altro quadro di S. Maria Maddalena anche d'Andrea Vaccaro di palmi tre per due e mezzo, spatinato anticamente. Si è dovuto bene appatinare, e ponerlo in armonia».

<sup>79</sup> «Altro di quattro per cinque dello Spagnoletto S. Sebastiano tutto spatinato anticamente. Altro di quattro per cinque anche dello Spagnoletto S. Girolamo anche spatinato. (...) Altro dipinto dello Spagnoletto di palmi dieci per quindici consistente la Sagra Famiglia con S. Brunone, S. Giacomo La marca, S. Francesco d'Assisi, e S. Benedetto, collo Spirito Santo e gloria d'Angeli, molto spatinato e mancante avendo costata molta fatica per ridurlo secondo l'Autore». Il *San Girolamo* e il *San Sebastiano* provenivano dalla Certosa di San Martino, mentre la cosiddetta *Trinità terrestre* dal convento della Trinità delle Monache; cfr. le schede di N. Spinosa in *Ribera*, catalogo della mostra (Napoli, 1992), Napoli, Electa Napoli, 1992, pp. 157-60 (1.24), 308 (114a, 114b). La *Trinità* fu nuovamente restaurata a distanza di pochi anni, seguendo le disposizioni che prevedevano di «levare l'aggiunta centinata e ridurlo in quadro» (cfr. A. Cerasuolo, *Della Galleria*, cit., nota 33); il restauro più recente (1990) è stato eseguito da Bruno Arciprete, ed è segnalato nella scheda di N. Spinosa in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti del XVII secolo*, cit., pp. 185-86.

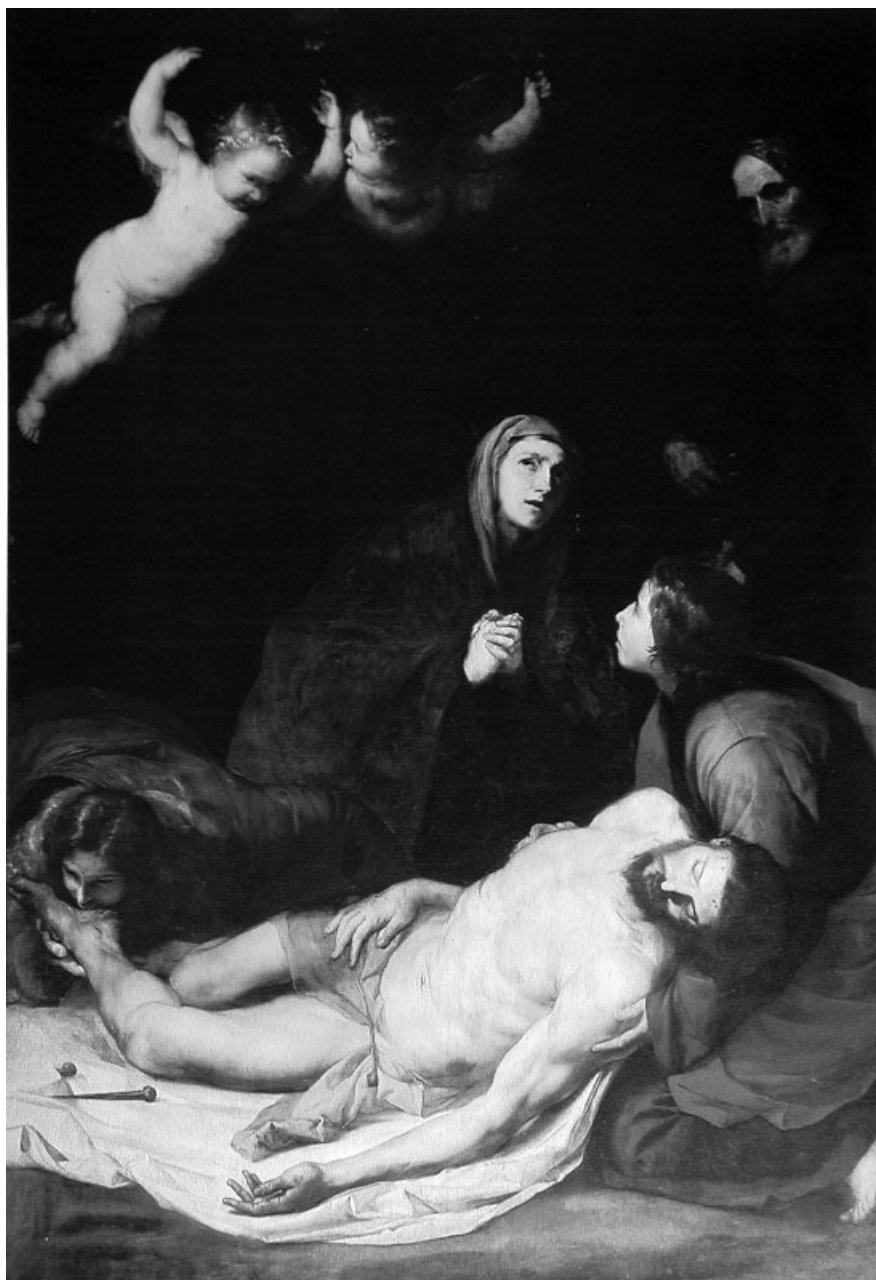
Come si vede, le poche parole che il nostro restauratore dedica a ciascun quadro bastano a suscitare l'eco di una discussione apertasi vent'anni prima, e subito impostasi soprattutto sul piano della ricerca e dell'affermazione di un metodo, ben oltre gli specifici procedimenti che ad essa avevano dato origine. Ma, almeno nel caso di d'Episcopo, con quanta consapevolezza teorica affiora tutto ciò? Poca o nulla, probabilmente, nonostante che, a voler seguire il filo del dibattito sulla vernice, sappiamo che esso, sorto nell'ultimo quarto del XVIII secolo, continuerà a svilupparsi nei decenni successivi, e come un fiume carsico riemergerà proprio a Napoli nel terzo decennio dell'Ottocento<sup>80</sup>. Ciò induce a chiedersi se, nello studio della documentazione, la presenza di convincenti affermazioni di metodo sia davvero indispensabile per dedurne la più o meno corretta conduzione di un antico restauro, e comunque più dell'esperienza e della sensibilità che dobbiamo supporre sviluppatesi in tanti anni di lavoro in bottega, che è ciò che ancor oggi molti restauratori rivendicano come la più efficace delle scuole: forse ne è un buon esempio proprio Giovanni d'Episcopo, restauratore in tal senso davvero marginale, ma lungamente operoso, e che si va poco a poco rivelando meno "guastatore" di quanto avessero fatto inizialmente supporre le fonti della sua epoca.

Nonostante queste pagine possano anche essere interpretate come il tentativo di dimostrare il contrario, credo che si debba probabilmente rinunciare a voler sempre cercare ogni possibile risposta nelle testimonianze documentarie, sperando di ritrovarvi risolutive dichiarazioni, in fondo funzionali soprattutto a confortare un'indagine che deve spesso fare a meno delle evidenze materiali. Ne avanzo almeno il dubbio, che è anche la personale ammissione dei limiti di una ricerca che non sia condotta *insieme* ai restauratori, nel *mentre* essi lavorano, e che anche con i loro occhi impari a guardare le opere e a riconoscerne la storia conservativa, segnata dal concreto lavoro di coloro che li hanno preceduti, molto più che da qualsiasi testimonianza scritta.

<sup>80</sup> Cfr. i vari saggi contenuti nel già citato dossier *Napoli, Roma, Dresda*, a cura di M.I. Catalano.



1, 2. Giovanni d'Episcopo, *La Vergine con il beato Paolo Burali d'Arezzo*, olio su tela, 1773, Napoli, Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, intero e dettaglio



3. Jusepe de Ribera, *Pietà*, olio su tela, 1637, Napoli, Certosa di San Martino



4, 5. Battistello Caracciolo, *Decollazione di san Gennaro*, olio su tela, 1630 ca., Napoli, chiesa della Certosa di San Martino. Le due foto – scattate rispettivamente nel 1959, prima del restauro (in alto), e nel 1971, a restauro ultimato (in basso) – documentano la totale, falsante ridipintura antica



6. Giorgio Vasari, *Allegoria della Giustizia, della Verità e dei Vizi (Giustizia Farnese)*, olio su tavola, 1543, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte





7. Ignoto fiorentino ("Maestro della Conversazione di Napoli"), *Madonna col Bambino e i santi Lorenzo e Girolamo*, tempera su tavola, fine sec. XV, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, depositi



8. Fabrizio Santafede, *Madonna e santi*, olio su tavola, 1595, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, depositi



9. Pintoricchio e bottega, *Assunzione della Vergine*, tempera su tavola, 1507-10 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



10. Mattia Preti, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tela, 1653-54 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



11. Jusepe de Ribera, *Trinitas terrestris con san Bruno, san Benedetto, san Bernardino e san Bonaventura*, olio su tela, 1626-30 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



# Lo Stabilimento del restauro de' quadri e la Galleria dei Classici Italiani nel Palazzo Reale di Torino degli anni venti del XIX secolo

di Maria Beatrice Failla

Il dibattito sulla conservazione e sul restauro delle opere d'arte nel Piemonte dei primi decenni del XIX secolo prende avvio dai contatti fra i funzionari legati all'ufficio delle Reali Gallerie, istituito dalla monarchia reinsediata, e gli esponenti dell'*intelligenza* subalpina già coinvolta nelle istituzioni culturali promosse dal regime napoleonico.

A quest'ultima e ai suoi tentativi di far accogliere in seno agli ambienti di corte posizioni più aggiornate sulla tutela e sulla promozione del patrimonio artistico si deve, in questi anni, una nuova concezione delle funzionalità didattiche delle collezioni dinastiche, oltre che l'elaborazione di una serie di provvedimenti relativi alla conservazione delle opere d'arte nel territorio piemontese.

Messo in ombra sia dal clima di oscurantismo che si instaurò nei primi anni venti, sia dall'efficace e diffusa propaganda che supportò le iniziative culturali promosse da Carlo Alberto, culminate nel 1832 con l'apertura al pubblico della Reale Galleria, il regno di Carlo Felice fu in realtà caratterizzato da una profonda attenzione alla tutela, all'ordinamento e all'accrescimento delle collezioni<sup>1</sup>. Non è quindi da considerarsi come un fenomeno isolato l'acquisto delle antichità egizie della collezione Drovetti concluso nel 1824, così come vanno inquadrare diversamente le pratiche preliminari per l'annessione al patrimonio della corona della collezione Durazzo e del palazzo Doria Tursi a Genova, le cui trattative furono poi ultimate da Carlo Alberto<sup>2</sup>.

Diversamente da quanto era avvenuto per altri contesti italiani ed europei, il progetto di una quadreria accessibile al pubblico non era ancora stato messo a punto, nel XVIII secolo, dalla dinastia sabauda, che aveva concentrato le sue attenzioni sulle collezioni di antichità, dalla creazione, nel 1724, del "Regio Museo d'Antichità" per

<sup>1</sup> Cfr. G. Talamo, *Società segrete e gruppi politici liberali e democratici sino al 1848*, in *Storia di Torino*, VI, *La città nel Risorgimento (1798-1864)*, a cura di U. Levra, Torino, Einaudi, 2000, pp. 461-491; F. Febbraro, *L'ascesa al trono di Carlo Felice*, in *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, a cura di P. Dragone, Torino, Gruppo UniCredito Italiano, 2002, p. 233-235.

<sup>2</sup> Cfr. P. Astrua, *La quadreria del Palazzo Reale di Genova e la Reale Galleria di Torino*, in *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo*, catalogo della mostra (Genova, 14 luglio - 3 ottobre 2004), a cura di L. Leoncini, Milano, Skira, 2004, pp. 75-83.

opera di Scipione Maffei, istituzione museale citata con frequenza dai viaggiatori del *Grand Tour*<sup>3</sup>.

Il regime napoleonico, volendo esautorare l'Accademia, troppo rappresentativa del governo di *ancien régime*, aveva potenziato il ruolo dell'Università torinese, ratificandone la riunione alle scuole d'arte e istituendo una Scuola Speciale delle Arti del disegno. Proprio nell'ambito di tale istituzione era nata l'idea, così come in altre aree della penisola, di un pubblico *Musaeum de peinture et sculpture*, da allestire con le opere rimaste nel palazzo reale torinese dopo le requisizioni. Con l'annessione diretta, tuttavia, del territorio piemontese alla giurisdizione della Repubblica, in vista di una riqualificazione della reggia a sede imperiale, le ragioni della residenza avevano ancora una volta avuto la meglio su quelle del museo<sup>4</sup>.

Rettore dell'Università, presidente dell'Accademia delle Scienze e protagonista indiscusso nel clima delle istituzioni culturali napoleoniche è Prospero Balbo, il cui ruolo non viene meno neanche in epoca di Restaurazione, quando gli verrà conferita la carica di direttore del Magistrato della Riforma degli Studi, ricoperta dal 1818, e di primo segretario degli interni, dal 1819<sup>5</sup>.

Il dibattito sul rinnovamento delle arti in Piemonte e sull'utilità di una pinacoteca pubblica veniva intanto vivacemente rinvigorito dalla *Memoria concernente alle arti del disegno*, opera di Lodovico Costa, artefice del recupero, a Parigi, delle opere trafugate dai generali francesi<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Sul museo maffeiano si vedano L. Levi Momigliano, *Il Regio Museo di Antichità*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, 3 maggio - 15 luglio 1980), a cura di E. Castelnuovo - M. Rosci, Torino, Stamperia Artistica Nazionale, 1980, pp. 42-50; Eadem, *Scipione Maffei, Filippo Juvarra e le collezioni torinesi di antichità*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri - G. Romano, Torino, CRT, 1989, pp. 323-338. Per le vicende del museo nella seconda metà del '700 e il progetto di Bartoli si veda M. Di Macco, *Il "Museo Accademico" delle Scienze nel Palazzo dell'Università di Torino. Progetti e istituzioni nell'Età dei Lumi*, in *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*, a cura di G. Giacobini, Torino, CRT, 2004, pp. 29-54. Si veda inoltre K. Pomian, *Leçons italiennes: les musées vus par les voyageurs français au XVIIIe siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, atti del convegno (Parigi, 3-5 giugno 1993) a cura di E. Pommier, Parigi, Klincksieck, 1995, pp. 337-361.

<sup>4</sup> Si vedano M. Carassi, *Cenno sui principali mutamenti istituzionali in Piemonte nell'età giacobina e napoleonica*, in *Cultura figurativa*, cit., pp. 182-187, e L. Levi Momigliano, *I Musei universitari e le spoliazioni*, ivi, pp. 190-192; Eadem, *Le istituzioni culturali*, in *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* (2002), cit., pp. 77-82.

<sup>5</sup> G.P. Romagnani, *Prospero Balbo intellettuale e uomo di stato (1762-1837)*, Torino, Deputazione di Storia Patria, 1988.

<sup>6</sup> P. Astrua, *Lodovico Costa ed il dibattito sulle arti in Piemonte nella prima Restaurazione*, in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni. Strumenti per la didattica e la ricerca*, 2, Torino, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Impronta, 1982, pp. 53-66; Eadem, *I primi*



Nel 1820 venne inoltre organizzata, su iniziativa dell'Università, un'esposizione di arte antica e contemporanea, ritenuta ormai concordemente dalla critica come una sorta di prova generale per un nuovo progetto di ordinamento e allestimento della quadreria dinastica<sup>7</sup>.

I provvedimenti repressivi emanati dopo i moti del 1821, in seguito ai quali Vittorio Emanuele I abdicò in favore del fratello Carlo Felice, coinvolsero anche l'aristocrazia piemontese che negli anni successivi alla Restaurazione si era dimostrata fautrice di una politica di riformismo moderato; venne colpito duramente l'entourage di Balbo, a cui apparteneva anche il marchese Filippo Asinari di San Marzano, già membro, nel 1815, del Consiglio di Reggenza che anticipò il rientro di Vittorio Emanuele I e ministro degli esteri, esautorato da tale incarico e nominato nel 1822 Gran Ciambellano di corte. Un "declassamento" che comportò tuttavia, forse in virtù degli stretti rapporti di amicizia del marchese con Prospero Balbo, dei risvolti positivi per le istituzioni culturali torinesi e che diede avvio ad un'intensa fase di riordinamento e riallestimento delle collezioni sabaude, ormai investite da nuove funzionalità didattiche.

L'apporto personale del San Marzano per quanto riguarda le politiche di accrescimento delle raccolte e la progettazione di nuovi allestimenti sarebbe inoltre da rivalutare alla luce del suo soggiorno nei domini asburgici e a Vienna in particolare<sup>8</sup>. Se negli anni di Vittorio Emanuele I si approntarono i primi adattamenti del palazzo reale torinese per consentire il reinsediarsi della corte, è infatti solamente con l'istituzione dell'Ufficio delle Reali Gallerie, la cui direzione venne affidata dal San Marzano nel 1822 al conte Giuseppe Galleani di Canelli, che prese avvio uno strutturato progetto di catalogazione, riordinamento, restauro e riallestimento delle collezioni pittoriche<sup>9</sup>.

*recuperi di opere d'arte attraverso la corrispondenza del commissario regio Lodovico Costa, in Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra (Alba, 29 ottobre 2005 - 27 febbraio 2006), a cura di B. Ciliento - M. Caldera, Savigliano, L'Artistica, 2005, pp. 101-122.

<sup>7</sup> Sull'esposizione del 1820 si veda V. Natale, *Le esposizioni a Torino durante il periodo francese e la Restaurazione*, in *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino, CRT, 1987, pp. 249-312, e il catalogo *Notizia delle opere di pittura e di scultura esposte nel Palazzo della Regia Università*, Torino 1820. Cfr. ancora L. Levi Momigliano, *Per la Storia delle collezioni sabaude: due inventari del 1822*, in *Conoscere la Galleria Sabauda*, cit., pp. 87-100.

<sup>8</sup> Sulla figura di Filippo Asinari di San Marzano si veda la voce biografica di M. Tomiato in *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* (2002), cit., pp. 364-365.

<sup>9</sup> Sul Galleani di Canelli cfr. L. Levi Momigliano, *Per la storia delle collezioni sabaude*, cit., pp. 87-100; M. Tomiato, voce *Giuseppe Galleani di Canelli* in *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* (2002), cit., p. 322. In una memoria anonima sullo stato dell'Accademia torinese redatta intorno al 1843, gentilmente segnalatami da Stefania De Blasi che ringrazio, si legge inoltre a proposito del direttore: «Il signor Conte di Canelli copre

Incaricato, come recitava la patente regia, della «Direzione delle Gallerie, e degli oggetti d'arte, che si conservano ne' reali nostri palazzi», il Galleani si premurò di utilizzare i fondi stanziati per l'adattamento di alcune sale ad ufficio della Direzione, oltre che per l'organizzazione di un laboratorio di restauro con sedi all'interno del Palazzo Reale e in Palazzo Madama.

Le spese approntate per le «Ristaurazioni de' quadri del Reale Palazzo e Regio Castello», sottoscritte dal Galleani con cadenza mensile, possono fornire indicazioni precise sull'organizzazione dello «Stabilimento del restauro de' quadri delle Reali Gallerie», per cui vennero reclutati, con retribuzioni mensili, dei collaboratori esterni che rispondevano alle specifiche mansioni di pittori-restauratori, Lorenzo Peretti, Bernardino Mattazzi, Pietro Righini, rintelatori, come Amedeo Giusta e aiutanti di laboratorio, tra cui Bartolomeo Candeletto<sup>10</sup>. Un ruolo significativo nella movimentazione, nel restauro e nella risistemazione delle raccolte pittoriche venne inoltre ricoperto da Giuseppe Monticoni, già pittore onorario di corte e stipendiato, dal 1823, alle dipendenze del Galleani per gli «indefessi lavori, che sta eseguendo con singolare zelo, intelligenza e buon successo per riadattamento e restauro de' quadri della Reale nostra Galleria»<sup>11</sup>.

La selezione dei pittori-restauratori, che escludeva programmaticamente coloro che erano stati coinvolti dalla corte di Vittorio Emanuele I, come Stefano Chiantore e Lorenzo Benna, denunciava un perfetto allineamento con l'ambiente dell'Accademia di Belle Arti, immediatamente promossa dalla monarchia e rinnovata nei regolamenti per volere di Carlo Felice proprio nel 1824, quando Giuseppe Galleani di Canelli ne era stato nominato direttore, il marchese di San Marzano direttore onorario, ed il pittore Giuseppe Monticoni segretario generale.

ora quest'importante ufficio, famigliare colle belle arti, ha dato prove di valentia in esse, con modellare e lavorare anche il marmo; fece varj lavori in camei, dipinse ad olio, ed a fresco, assistè a molti lavori in govone per il Duca del Genevese Carlo Felice, che divenuto Re, ed amandolo in particolare modo, lo volle legare alla sua persona col nominarlo a Direttore della R.le Galleria dei quadri, dei quali fece ristaurare e porre in splendide cornici un gran numero nel corso dei dieci anni che coprì tale carica, mettendo in luce una quantità di quadri dimentichi nel guardamobili, e riunendo i sparsi nei Reali Appartamenti» (Archivio di Stato di Torino - d'ora in poi ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 1959).

<sup>10</sup> Cfr. M.B. Failla, *Restauri in Piemonte tra governo francese e Restaurazione*, in *Il corpo dello Stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee, Studi in onore di Michele Cordaro*, a cura di C. Piva - I. Sgarbozza, coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani - O. Rossi Pinelli - M. Di Macco, Roma, De Luca, 2005, pp. 235-242.

<sup>11</sup> Per la patente regia conferita al pittore cfr. ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 695, *Personale: 1816-1824, Registro delle patenti*, c. 518; cfr. inoltre F. Daneo, *Vita di Giuseppe Monticoni*, Torino, Paravia, 1877; L. Levi Momigliano, *Per la Storia delle collezioni sabaude*, cit., p. 90; M. Tomiato, voce *Monticoni Giuseppe*, in *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* (2002), cit., pp. 346-347; V. Natale, *Le esposizioni*, cit., pp. 305-308 (in relazione al ruolo ricoperto nell'organizzazione dell'esposizione del 1820).

La struttura burocratica e amministrativa dell'ufficio delle Reali Gallerie – arricchita negli anni successivi dalle figure di un disegnatore, Angelo Boucheron, di un conservatore dei dipinti, il restauratore milanese Giuseppe Tamburrini, e di uno per le stampe ed i disegni, l'incisore Pietro Palmieri – si distingueva profondamente, non soltanto per l'autonomia di bilancio, dall'organizzazione dell'ufficio del Guardamobili nei decenni precedenti<sup>12</sup>. Una precisa e aggiornata volontà di diversificare ruoli e competenze che segnava una cesura non soltanto rispetto ai modelli di organizzazione di *ancien régime*, ma anche con le consuetudini che si erano instaurate durante il governo francese e la prima Restaurazione, quando, data probabilmente la vacanza della carica di conservatore dovuta alla lunga malattia di Pietro Paolo Wehrlin, il ruolo del restauratore di corte era stato attribuito agli arazzieri che provenivano dalla fabbrica di alto liccio, guidata da Antonio Bruno, che potevano evidentemente contare su una consolidata competenza da tintori e armatori di tele<sup>13</sup>. Si trattava di un tentativo di aggiornamento nell'amministrazione della tutela che può trovare confronti significativi con altri contesti geografici e culturali.

Una così articolata organizzazione presenta ad esempio, seppure diversamente modellata, molteplici punti in comune con i laboratori degli Uffizi. A Firenze, dove Vittorio Sampieri era stato riconfermato, dopo la pausa francese, grazie alle insistenze del direttore degli Uffizi Tommaso Puccini, in epoca di Restaurazione l'organico era costituito dalle cariche di Primo Restauratore, Secondo Restauratore ed Aiuto dei restauratori, le cui mansioni prevedevano una distribuzione per ambiti di diversa pertinenza (le collezioni granducali, gli Uffizi e, successivamente, la Galleria dell'Accademia)<sup>14</sup>. Nei primi anni venti non era stata tuttavia avallata la proposta di assumere un

<sup>12</sup> Per la patente di Giuseppe Tamburrini, conferitagli l'11 febbraio 1825, cfr. ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 696, *Personale: 1824-29, Registro delle patenti*, c. 89. Per il Tamburrini si veda inoltre P. Astrua, *La quadreria del Palazzo Reale di Genova*, cit., p. 83. L'incisore Giuseppe Palmieri viene nominato con patente del 29 marzo 1825 "Custode dei disegni e stampe della Reale Galleria", Torino, Archivio Accademia Albertina, *Arte in Piemonte*, fasc. 1b, n. 9; per la nomina di Angelo Boucheron a «disegnatore di S.M della Regia Galleria», conferita con patente del 4 aprile 1823, cfr. ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 710, fogli sciolti.

<sup>13</sup> Per i restauri nelle residenze sabaude durante il governo francese cfr. M. Di Macco - M.B. Failla, *Torino tra Rivoluzione e Impero napoleonico. Le scelte francesi dalle collezioni reali, restauri e nuova legittimazione del patrimonio*, in *Napoleone e il Piemonte*, cit., pp. 85-100.

<sup>14</sup> G. Incerpi, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo Lorenese*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze, Centro 2P, 1982, pp. 313-352. Si veda inoltre G. Incerpi, *Vicende delle opere fiorentine dal primo Ottocento all'Unità*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, 23 settembre 1982 - 31 gennaio 1983), a cura di M. Mosco, Firenze, Centro Di, 1982, pp. 106-109. Su Tommaso Puccini si veda E. Spalletti, *Note su Tommaso Puccini conoscitore e storico delle arti*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di studi a cura di P. Barocchi - G. Ragionieri (Firenze, 20-24 settembre 1982), 2 voll., Firenze, Olschki, 1983, II, pp. 403-420; E. Spalletti,

tecnico specializzato nella foderatura e nella stuccatura delle opere, operazioni nelle quali, data la consuetudine di progressive e costanti manutenzioni, i laboratori pubblici fiorentini non si dimostravano all'avanguardia<sup>15</sup>.

Il livello di specializzazione raggiunto invece a Torino da Amedeo Giusta, che prima della nomina del Galleani di Canelli risulta autore di diversi restauri a tele e affreschi, mentre dal 1822, nella contabilità delle Reali Gallerie, è stipendiato solamente per le operazioni di rintelto, si ispirava forse al modello di organizzazione dei laboratori del Louvre, dove in epoca napoleonica le note di pagamento dei restauri erano suddivise tra operazioni di stuccatura e foderatura e interventi di ritocco pittorico. Una suddivisione mantenuta anche nei decenni successivi sotto la direzione del conte de Forbin, assiduo frequentatore del capoluogo sabauda negli anni venti, anche per via dell'amicizia con Bernardino Drovetti, conosciuto in occasione del suo viaggio in Egitto tra il 1817 e il 1818<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda invece i lavori di carpenteria il laboratorio torinese si appoggiava, così come avveniva a Firenze, alle maestranze di minusieri e scultori in legno attive per la corte; sono ad esempio assai frequenti le note di Giuseppe De Toma per la realizzazione di «tellari con crociere nel mezzo assemblati a tenone ed a coda di randone e chiavi di noce per didietro», ai quali ci si affidava anche per le riparazioni e le realizzazioni delle cornici<sup>17</sup>.

Un forte legame con l'Accademia accomunava poi il contesto sabauda con quello partenopeo, dove le decisioni sui restauri per il Real Museo Borbonico, di cui era responsabile il direttore Michele Arditi, erano supportate da una Commissione di rappresentanti dell'Accademia di Belle Arti, tra i quali il pittore e restauratore Andrea

*Qualche nota su Tommaso Puccini e Antonio Canova, a Roma e oltre: alcune certezze e molti problemi ancora insoluti*, in Antonio Canova. *La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, 2 Milano, Firenze, Napoli, atti della quarta Settimana di Studi Canoviani, a cura di F. Mazzocca - G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, pp. 225-233.

<sup>15</sup> G. Incerpi, *Conservazione e restauro*, cit., p. 327. Per una serie di riflessioni sulla parcellizzazione del lavoro negli atelier di restauro nel museo Pio Clementino a confronto con altri musei si veda ora C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma, Edizioni Quasar, 2007, in corso di stampa, parte I, cap.2.

<sup>16</sup> Per i restauri nel Musée Central des Arts cfr. A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988, pp. 207-219; G. Bresc-Bautier, *Dominique Vivant-Denon premier directeur du Louvre*, in *Dominic Vivant-Denon. Exil de Napoléon*, catalogo della mostra (Parigi, 20 ottobre 1999 - 17 gennaio 2000), Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1999, pp. 134-136. Per i soggiorni torinesi del de Forbin cfr., ad esempio, «Gazzetta Storica Piemontese», anno 1823, p. 640; su de Forbin cfr. P. Angrand, *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Losanna, La Bibliothèque des Arts, 1972.

<sup>17</sup> Si vedano, fra gli altri i pagamenti in ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 956, n. 540.

Celestino e Jacques Berger<sup>18</sup>. Quest'ultimo, già allievo di Laurent Pecheux, pittore di corte e ritrattista dei Savoia, trasferitosi a Napoli durante gli ultimi anni della sua vita, aveva mantenuto i contatti con la corte sabauda: già autore nel 1816 dei ritratti di Carlo Felice e della consorte Maria Cristina, era infatti stato incaricato nel 1822 dallo stesso sovrano dell'esecuzione di una copia di un dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia* attribuito a Raffaello<sup>19</sup>.

Forse in ragione dei contatti dell'Asinari di San Marzano con la corte viennese si potrebbe inoltre ipotizzare una conoscenza diretta di quanto avveniva, in questi stessi anni, al Belvedere, dove Joseph Rebell, direttore della Galleria Imperiale dal 1824, aveva promosso una nuova organizzazione dei laboratori di restauro<sup>20</sup>.

Nonostante non si possa poi parlare, per il caso torinese, di un concorso pubblico per il reclutamento dei restauratori, venne tuttavia messa in atto una vera e propria ricerca di mercato.

Nel 1823 furono infatti contattati a Milano tre restauratori ai quali vennero affidati rispettivamente tre dipinti su cui intervenire: gli interpellati erano Giovanni Domenicini, nel cui atelier si forma Giovanni Bedotti, Giuseppe Tamburini, e, ad una data assolutamente precoce per quanto si conosce della sua attività di restauratore, Giuseppe Molteni<sup>21</sup>.

Forse a causa di un ritardo nella riconsegna delle opere, dovuto alla malattia di un inserviente nella bottega del Molteni, il favore degli uffici della corte piemontese venne accordato al Tamburini, che dal 1825 risulta in pianta stabile come Conservatore delle Reali Gallerie.

<sup>18</sup> Si veda a proposito il volume di P. D'Alconzo, *L'Anello del Re. Tutela e conservazione del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze, Edifir, 1999 e Eadem, *Restauro e restauratori di dipinti nel Real Museo Borbonico negli anni Venti dell'Ottocento*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano - G. Prisco, «Bollettino d'arte», volume speciale 2003, pp. 141-167.

<sup>19</sup> Per la commissione della copia al Berger cfr. ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 1057, *Grande Ciambellano: Registro di corrispondenza*, 1822, lettera del 20 aprile 1822.

<sup>20</sup> Cfr. E. Oberthaler, *La campagna di restauro nella Galleria Imperiale di Vienna diretta da Joseph Rebell (1824-1828)*, in *Storia del Restauro dei dipinti a Napoli*, cit., p. 211.

<sup>21</sup> Cfr. ASTo, Corte, *Archivi Privati, Carte Alfieri*, m. 35, f. 12, *Corrispondenza ufficiale varia diretta al Gran Ciambellano 1822- 40*, f. 8, lettere del 30 giugno e del 9 luglio 1823. Per l'attività di Giuseppe Molteni come restauratore, il cui laboratorio milanese si pensava affermato solamente in anni successivi al 1823, cfr. J. Anderson, *Molteni in corrispondenza con Giovanni Morelli. Il restauro della pittura rinascimentale a Milano nell'Ottocento*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra (Milano, 28 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001) a cura di F. Mazzocca - L. M. Galli Michero - P. Segramora Rivolta, Milano, Skira, 2000, pp. 47- 57. Per i contatti con l'ambiente torinese cfr. S. De Blasi, *Restauro per la Reale Galleria: da Antonio Vianelli a Guiseppe Molteni*, in *Il Corpo dello Stile*, cit., pp. 243-250.

Nel giro di pochi anni, come attestato dalla contabilità redatta dal Galleani, passarono per lo «Stabilimento del restauro» molte delle opere delle collezioni reali, ma la fruttuosa collaborazione tra il Direttore delle Reali Gallerie e il Gran Ciambellano determinò anche dopo la redazione, nel 1822, di un inventario topografico della quadreria, nuovi progetti di allestimento.

Le istanze più aggiornate espresse negli scritti di Lodovico Costa, che ancora in una lettera del 17 gennaio 1820 lamentava di non avere accesso, nonostante il ruolo svolto per il recupero delle opere, alla quadreria dinastica, vennero evidentemente accolte nell'*entourage* dei funzionari di corte<sup>22</sup>. Il giovane bibliotecario nella *Memoria concernente alle arti del disegno* auspicava, in attesa della creazione di una galleria aperta al pubblico, di esporre parte delle collezioni reali nella «Galleria detta del Beaumont, dove tenendo chiuse le porte che danno adito ai Regii Appartamenti potrebbe il pubblico avere ingresso dalla parte opposta»<sup>23</sup>. Una serie di appunti, incluso un «Memoriale per S. Ez.a il Marchese di S. Marzano concernente i quadri della Reale Galleria di Torino», significativamente custoditi non tra i fondi dell'amministrazione sabauda ma nell'archivio personale, tra le carte di lavoro del marchese Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno, succeduto nella carica di Gran Ciambellano al marchese di San Marzano nel 1828, oltre a dare conto di una serie di restauri effettuati tra il 1823 ed il 1824, testimoniano una serie di cambiamenti nell'assetto delle opere progettati dopo la redazione dell'inventario del 1822<sup>24</sup>.

Tra i nuovi ambienti da allestire era prevista una «Galleria dei Classici Italiani» per cui venne individuata non la Galleria del Beaumont, per la quale Carlo Felice commissiona in questi anni opere contemporanee a Roma rivolgendosi anche al Camuccini, ma la Galleria delle Battaglie, anch'essa situata in un percorso enucleabile autonomamente all'interno della residenza torinese<sup>25</sup>. Tra il 1823 ed il 1824, come testimoniato

<sup>22</sup> ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 1056, *Registro delle Lettere e memorie di S.E. il Sig. Cav. Di None in qualità di Gran Ciambellano dal 1815 fino all'epoca di sua morte in febbraio 1822*, lettera del 17 gennaio 1820.

<sup>23</sup> L. Costa, *Memoria concernente alle arti del disegno*, edito in *Conoscere la Galleria Sabauda*, cit., pp. 78-79.

<sup>24</sup> Gli appunti e gli elenchi di dipinti sono custoditi in ASTo, Corte, *Archivi Privati, Carte Alfieri*, m. 36, in un dossier (già segnalato da L. Levi Momigliano, *Per la storia delle collezioni sabauda*, cit., pp. 90-92), comprendente nel f. 15, intitolato «Cataloghi dei quadri esistenti nella Reale Galleria e dei quadri trasportati al Palazzo Reale di Torino per ordine dei francesi tra il 1798 e il 1801. Catalogo dei quadri esistenti nel Castello Reale del Valentino», un «Memoriale per S. Ez.a il Marchese di S. Marzano concernente i quadri della Reale Galleria di Torino» con l'«Elenco dei quadri della Reale Galleria di Torino a cui si è fatta variazione nelle dimensioni», quello dei «Classici italiani collocati nella già Galleria delle Battaglie», la «Nota dei quadri esistenti nel giardino di SM Sarda messi a parte dal Sig Biscarra pittore di SM».

<sup>25</sup> Per i contatti con Vincenzo Camuccini cfr. ASTo, Corte, *Archivi Privati, Carte Alfieri*, m. 36, *Corrispondenza di Ferdinando Cavalleri Direttore de' Studi degli Allievi in Roma*, lettera del 23 giugno 1831, e ASTo, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 1066, lettera del Gran Ciambellano a Ferdinando Cavalleri del 6 luglio 1831.

dall'elenco dei «Classici Italiani collocati nella già Galleria delle Battaglie» vennero selezionati 53 dipinti, restaurati e dotati di nuove cornici per l'occasione, smantellando le serie di battaglie settecentesche di Huctenburg, Verdussen e La Peigne, alle quali si erano aggiunti con la Restaurazione alcuni dipinti di Bagetti<sup>26</sup>.

Non potendo attingere alle opere esposte nella Galleria del Daniel il cui rigido allestimento scandito dalle specchiature delle pareti, che aveva molto probabilmente scongiurato i prelievi francesi, sarebbe stato smantellato solamente nel 1834, due anni dopo l'inaugurazione della Reale Galleria in Palazzo Madama, la Galleria dei Classici Italiani si giovava in parte delle opere provenienti, oltre che dalle sale del palazzo, anche dalle altre residenze. L'allestimento della sala, a cui presto se ne sarebbe aggiunta una con opere di antichi pittori fiamminghi, forse un preludio ad una nuova sistemazione delle collezioni del principe Eugenio, comportò inoltre meditate strategie di accrescimento delle raccolte con opere provenienti dal territorio piemontese. Si confermava così ancora una volta il legame con l'*entourage* di Prospero Balbo che da tempo era impegnato in un'opera di capillare ricognizione sul territorio con la finalità di valorizzare il patrimonio artistico piemontese e di arricchire le raccolte dell'Università di opere significative ed esemplari della cultura figurativa locale. Nella primavera del 1820 l'allievo dell'abate Valperga Caluso Amedeo Peyron, assistente alla biblioteca universitaria, aveva infatti ricevuto incarico di percorrere il Piemonte alla ricerca di codici, documenti, antichità e oggetti d'arte; il carteggio del Peyron con Federico Sclopis, membro di rilievo dell'Accademia delle scienze, dove viene spesso citato Angelo Boucheron come esperto conoscitore chiamato in causa per la valutazione dei dipinti da acquisire, è in questo senso assolutamente significativo<sup>27</sup>. Inizialmente destinate ad una galleria da creare all'interno dell'Università, vennero convogliate nelle raccolte di corte, tra le altre, opere come un'*Adorazione dei pastori* proveniente da Bosco Marengo, oggi in Galleria Sabauda, attribuita prima al Vasari, poi ad Andrea del Sarto, e infine,

<sup>26</sup> L'allestimento della Galleria delle Battaglie prima della creazione della Galleria dei Classici Italiani è attestato dall'inventario del 1822, di cui si confronti la trascrizione in *Conoscere la Galleria Sabauda*, cit., pp.ss.nn., sui vari cambiamenti di sede delle opere di Bagetti cfr. P. Astrua, scheda n. 276, in *Cultura figurativa e architettonica*, cit., I, pp. 270-276. La *Memoria sopra idipinti ne' soffitti e volte del Real Palazzo di Torino presentata a S.M. la Regina il 26 aprile 1839 da C. da Saluzzo* (Torino, Biblioteca Reale, mss. Misc. 100, per cui cfr. L. Levi Momigliano, *Per la Storia delle collezioni sabaude*, cit., p. 99) attesta ormai per la Galleria la destinazione d'uso a Biblioteca.

<sup>27</sup> I rapporti, nell'*entourage* del Vernazza, tra Balbo, Peyron e Sclopis sono stati ampiamente studiati da Lucetta Levi Momigliano, che ha segnalato il carteggio oggi presso l'Accademia delle Scienze; si rimanda alla recente raccolta di saggi della studiosa *Giuseppe Vernazza e la nascita della storia dell'arte in Piemonte*, Savigliano, L'Artistica, 2004, ed in particolare al capitolo III, pp. 56-72; sull'argomento si è concentrata anche M. Tomiato, *L'esposizione del 1820 a Torino*, in *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* (2002), cit., pp. 203-206.

nell'elenco delle opere allestite nella Galleria, a Daniele da Volterra<sup>28</sup>; dalla stessa sede proveniva una *Madonna col Bambino*, attribuita nella corrispondenza del Gran Ciambellano ora a Raffaello ora al Perugino, acquisita dal «Sig. professore Peyron per conto dell'Università» e affidata nel 1822 al Boucheron perché «ne curasse a proprie spese il restauro a Milano», dove forse il disegnatore regio era già in contatto con Giuseppe Molteni<sup>29</sup>. I due dipinti, una volta trasferiti nella Reale Galleria in Palazzo Madama, verranno in seguito più attentamente valutati come Dosso Dossi e copia da Perugino da una commissione, composta da Angelo Boucheron, Luigi Bernero e Giuseppe Monticone, chiamata nel 1833 ad esaminare i dipinti del museo «incerti o men noti»<sup>30</sup>.

In mancanza di testimonianze figurative o di altri documenti progettuali sulla Galleria dei Classici Italiani, che prendeva avvio con le tavole di Gaudenzio Ferrari e Bernardino Lanino per proseguire con opere di scuola veneta, bolognese e alcuni dipinti caravaggeschi, non è così immediato percepire i criteri di allestimento dei 53 quadri (un numero relativamente esiguo di opere in relazione all'estensione dell'ambiente) che ne costituivano l'arredo; certo il criterio dominante doveva essere basato su un'assoluta ricerca di simmetria, alla quale vennero subordinati anche gli interventi di restauro, che in svariati casi prevedevano strategici ingrandimenti delle opere «per poter meglio accompagnare» dipinti ritenuti stilisticamente affini<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Nelle sue lettere (Torino, Accademia delle Scienze, *Carteggio Sclopis-Peyron*, nn. 28034-58, 1813-1835), Peyron accenna con frequenza ad una serie di dipinti da prelevare a Bosco Marengo, a proposito del dipinto con l'*Adorazione*, prima attribuito ad Andrea del Sarto, cfr. la lettera n. 28050 del 4 febbraio 1821; dell'opera, fatta stimare al Boucheron, si tratta anche in un fascicolo in ASTo, Corte, *Istruzione Pubblica*, Accademia di Belle Arti ed Istituti relativi, m. I, fogli sciolti, da cui si apprende che era passata nelle collezioni reali. Il dipinto, citato nell'Elenco dei Classici Italiani al n. 41, oggi si trova in Galleria Sabauda, inv. 197, cat. 539, già attribuito a Giuseppe Mazzuoli detto il Bastarolo e oggi a Cornelis van Cleve. Da Bosco Marengo provenivano anche il *Giudizio Universale* di Spranger e la *Passione di Cristo* di Memling, allora attribuita a Dürer (cfr. le schede relative ai dipinti di C.E. Spantigati, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, 12 aprile - 26 maggio 1985), a cura di C.E. Spantigati - G. Ieni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 262-264).

<sup>29</sup> Il dipinto, attualmente in deposito dalla Galleria Sabauda (inv. 557, Gamba 607) presso il Senato della Repubblica, viene citato in una lettera del 5 aprile 1823 del Galleani di Canelli al direttore dei Regi Archivi, dove si trovava l'opera, Galeani Napione (ASTo, Corte, *Regi Archivi*, Cat. V, m. II) e in una lettera dell'Asinari di San Marzano al tesoriere Roget de Cholex (ASTo, Corte, Archivi Privati, *Carte Alfieri*, m. 33) del 13 aprile per il rimborso delle spese di restauro al Boucheron e per il vitalizio al padre del convento del Bosco che lo aveva ceduto.

<sup>30</sup> L'elenco delle opere della Reale Galleria e della collezione Mossi valutate dalla commissione è custodito in ASTo, Corte, *Archivi Privati, Carte Alfieri*, m. 36, f. *Collezione Mossi*, e in Accademia Albertina, 3b, *Galleria Mossi e Cartoni 1825-1870*, fasc. 25.

<sup>31</sup> La tipologia di operazioni eseguite sui dipinti viene illustrata nell'«Elenco dei quadri della Reale Galleria di Torino» a cui si è fatta variazione nelle dimensioni (per cui cfr. nota 24), dal quale emerge chiaramente come si intervenisse sul formato dei dipinti.



Le riflessioni sui criteri e sulle modalità di esposizione delle opere non erano, del resto, inedite in questi anni negli ambienti di corte: risale al 1819 un progetto del Bagetti per la sistemazione a Moncalieri di una serie di dipinti raffiguranti le battaglie della dinastia, accompagnato da considerazioni sulla collocazione delle opere nello spazio, per cui si proponeva un solo registro di dipinti ben proporzionati nelle dimensioni agli spazi scanditi dalle finestre, perché venisse salvaguardata una corretta percezione delle opere, secondo istanze che sarebbero poi confluite nel trattato dedicato all'*Analisi dell'Unità d'effetto nella Pittura e della imitazione nelle Belle Arti* del 1827<sup>32</sup>.

Dovrebbe essere approfondito, inoltre, il ruolo svolto in questo frangente dall'Asinari di San Marzano, che nella galleria del suo castello a Costigliole aveva esposto in raffinate cornici intagliate e dipinte tutte le cento incisioni con le opere della Galleria Reale di Dresda, tratte evidentemente dal volume *Recueil d'Estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie royale de Dresde*, edito in tre parti tra il 1753 e il 1757, dove nell'introduzione Heineken ricordava che «un amas de belles peintures, rangées avec symmetrie et avec intelligence, ne peut manquer d'extiter l'imagination et d'élever l'ame du spectateur»<sup>33</sup>.

Seppure apparentemente poco aggiornati nel ricorso all'ampliamento ma, significativamente, mai alla decurtazione dei dipinti, anche con rilevanti interventi di carpenteria per le tavole, i restauri delle opere osservavano tuttavia precise metodologie per quanto concerneva ritocco pittorico e verniciatura. Mentre negli anni di primissima Restaurazione è infatti possibile individuare pagamenti per verniciature a chiara d'uovo, ad esempio a Lorenzo Benna, proveniente ancora dalla manifattura di Alto Liccio, con l'istituzione dello «Stabilimento del restauro de' quadri» si rilevano con regolarità le forniture sul mercato milanese, tramite Giuseppe Tamburini, di «mastice in lacrima per far vernice», materiale il cui utilizzo, secondo l'analisi più recente

<sup>32</sup> Cfr. G. Romano, *Studi sul paesaggio* (1978), Torino, Einaudi, 1991, pp. 105-118; 134-137; 178-189; *Le convenzioni della rappresentazione. Passi scelti dell' "Analisi dell'unità d'effetto nella pittura" di G. P. Bagetti*, a cura di P. Astrua - G. Romano, in «Rassegna», IV, 9, pp. 51-61.

<sup>33</sup> ASTò, Corte, *Archivi Privati, Archivio Asinari di San Marzano*, m. 30, *Inventario dell'eredità di S.E. il Sig. r March. e Asinari di San Marzano*, citato anche in M. Tomiato, voce *Filippo Antonio Asinari di San Marzano*, in *Pittori dell'Ottocento*, cit., pp. 364-365: «Nella Galleria: cento quadri con cornice di lavoro di noce colorito e profili neri muniti di ghiaccio e rappresentanti la Reale Galleria di Dresda e 2 altre stampe rappresentanti il re e la regina di Polonia gravati tutti su carta ed un libro legato in folio contenente il tablò di detta Galleria» (Cfr. *Recueil d'Estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 2 voll., 1753-57).

<sup>34</sup> Per i pagamenti a Lorenzo Benna cfr. ASTò, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 956, n. 542; per le forniture di vernice mastice cfr. ivi., m. 957, n. 1012.

delle aggiunte pittoriche documentate in questi anni sulle opere della Galleria, si può ipotizzare anche come legante nei ritocchi e nelle integrazioni<sup>34</sup>.

Si trattava molto probabilmente del perpetuarsi di una consuetudine che affondava le sue radici nella tradizione settecentesca inaugurata dal restauratore Giovanni Adamo Wehrlin, giunto da Vienna nel 1742 al seguito delle raccolte di opere fiamminghe e olandesi della collezione del principe Eugenio di Savoia Soissons, uno dei nuclei che avrebbe caratterizzato maggiormente la fisionomia delle raccolte sabaude, e che avrebbe costituito, grazie alle metodologie messe a punto per la manutenzione dei dipinti, anche un banco di prova significativo per gli sviluppi della cultura del restauro in Piemonte<sup>35</sup>. Uno degli incarichi affidati dalla corte al figlio di Giovanni Adamo, Pietro Paolo, il restauro di un fregio seicentesco con le principesse sabaude trasferito dal Palazzo Reale di Torino al castello di Moncalieri, documentato nel 1773, ci permette infatti di inserire i Wehrlin, per i quali rimangono da indagare i rapporti con la corte viennese, ma anche i contatti con la repubblica veneziana al tempo di Pietro Edwards, tra coloro che a quelle date utilizzavano la vernice mastice in fase di restauro come fissativo e strato protettivo delle opere restaurate<sup>36</sup>. Un dato, che anticipa di qualche anno le note vicende legate alla visita di Hackert agli Uffizi nel 1778, in occasione della quale, com'è noto, il pittore tedesco aveva suggerito al direttore Pelli Bencivenni ed al restauratore Giuseppe Magni gli stessi procedimenti che sarebbero poi stati diffusi dalla *Lettera* sull'uso della vernice mastice dell'87, alla luce del quale andranno riconsiderati alcuni aspetti sulla cultura del restauro presso la corte sabauda<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Per le vicende relative all'acquisto dei dipinti del principe Eugenio si veda C.E. Spantigati, *Vecchie e nuove precisazioni sulla quadreria del principe Eugenio di Savoia*, in *Conoscere la Galleria Sabauda*, cit., pp. 17-51; per il ruolo di Wehrlin a corte cfr. E. Ragusa, *Prime indagini sul Guardamobile*, in *Arte di Corte*, cit., pp. 200-214.

<sup>36</sup> Cfr. A. Conti, *Storia del restauro*, cit., pp.154-187; si veda inoltre *Dal Decalogo Edwards alla Carta del Restauro. Pratiche e principi del restauro dei dipinti*, a cura di V. Tiozzo, Padova, il Prato, 2000.

<sup>37</sup> Per il documento sui restauri del fregio delle Principesse, gentilmente segnalato da Stefania De Blasi, cfr. Torino, Biblioteca Reale, *Registri Recapiti* reg. 1773, vol. II, fasc. 541 e 533. Sull'uso della vernice mastice e sulla polemica relativa alla *Lettera* di Hackert si veda S. Bordini, *Vernici e restauri nel Settecento. La Lettera sopra l'uso della vernice sulle pitture di Filippo Hackert*, in *Problemi del restauro in Italia*, atti del convegno nazionale del CNR (Roma, 3-6 novembre 1986), a cura di C. Maltese - S. Marconi, Udine, Campanotto 1988, pp.163-168; M.I. Catalano, *La Lettera di Hackert sull'uso della vernice: implicazioni di una fonte nota*, in «Bollettino ICR», n.s., 10-11, 2005, pp. 4-21; A. Cerasuolo, *La vernice mastice. Istanze del restauro moderno attraverso la fortuna di un materiale*, ivi, pp. 22-44; P. D'Alconzo - G. Prisco, *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una 'vernice' per i dipinti vesuviani*, ivi, pp. 72-87.

A testimonianza di come anche in Piemonte, nei primi decenni del XIX secolo, i riverberi della polemica innescata dalla *Lettera* non fossero ancora sopiti, contro la consuetudine di integrare a vernice piuttosto che ad olio nel 1837 si pronuncia, forse non a caso, anche Giovanni Bedotti, il “grande escluso” dai laboratori torinesi dopo la breve parentesi di incarichi affidatigli da Vittorio Emanuele I e dalla committenza vercellese entro il 1821<sup>38</sup>. Il restauratore piemontese infatti, nel resoconto del suo soggiorno a Venezia inserito nel trattato *De la restauration des tableaux*, afferma che «il n'y a pas de ville au monde où l'on massacre plus de tableaux qu'à Venise, et ce grâce à l'usage que l'on fait de couleurs broyées au vernis» e sostiene di non aver imparato nulla, una volta a Roma, da Giuseppe Candida «car il avait adopté la méthode détestable des Milanais et des Vénitiens»: lo stesso metodo utilizzato, ancora secondo Bedotti, da Antonio Vianelli, restauratore che sotto la direzione di Roberto d'Azeglio avrebbe sostituito nel 1837 il Tamburrini, giudicato eccellente nella pulitura nonostante «il suit sous le rapport du coloris la méthode vénitienne»<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Per le committenze vercellesi al Bedotti cfr. P. Astrua, scheda n. 33, in *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra (Vercelli, aprile-luglio 1985) a cura di P. Astrua - G. Romano, Milano, Electa, 1985, pp. 119-123.

<sup>39</sup> G. Bedotti, *De la restauration des tableaux. Traité spécial sur la meilleure manière de restaurer, nettoyer et retoucher les tableaux anciens et modernes*, Torino e Parigi, presso Dauvier e Fontaine 1837, pp. 13, 16.



## Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela

di Federica Giacomini

A Pietro Camuccini (Fig. 1), fratello maggiore del celebre pittore Vincenzo, si è fatto spesso accenno negli studi che si sono occupati di restauro, di tutela, di mercato dell'arte nei decenni a cavallo tra Sette e Ottocento, ma questa figura non è mai stata indagata in maniera specifica, se si esclude la breve voce dedicatale da Anna Bovero nel *Dizionario Biografico degli Italiani* nel 1974<sup>1</sup>.

Nella sua veste di pittore, restauratore, mercante d'arte, collezionista e conoscitore, attività svolte quasi tutte a livelli altissimi e in un luogo privilegiato come Roma, capitale internazionale dell'arte, egli sintetizza bene quella fase di passaggio tra Sette e Ottocento, così importante per le acquisizioni e le trasformazioni che segnano i campi della tutela delle opere d'arte e del restauro. In questo contributo intendo tratteggiare un sintetico abbozzo della attività di mercante e soprattutto di restauratore di Pietro Camuccini, frutto di una ricerca in corso che lascia ancora nell'ombra diversi aspetti della sua multiforme personalità<sup>2</sup>.

Nato a Roma nel 1761, Pietro cominciò a dedicarsi molto giovane a non meglio precisate attività commerciali, attraverso le quali provvedere al mantenimento della famiglia (madre, sorella, fratello) dopo la morte precoce del padre<sup>3</sup>.

È molto probabile che tali attività commerciali avessero a che fare fin dall'inizio col mondo dell'arte: la prima citazione di Pietro nelle fonti storiche, nonché di gran

<sup>1</sup> A. Bovero, ad vocem *Camuccini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, 1974, p. 627. Tra gli studi che hanno contribuito a delineare l'attività di mercante di Pietro Camuccini, mettendone in luce soprattutto la contrapposizione con l'impostazione protezionistica della tutela nello Stato Pontificio, si ricordano: O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il Cbirografo del 1802; cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 8, 1978-79, pp. 27-41; J. Anderson, *The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old Interpretation*, in «Studies in the History of Art», 45, 1993, pp. 264-287; L. Finocchi Ghersi, «Il moccolo che va avanti, fa lume per due». *Pio IX, il marchese Campana e la vendita della collezione Camuccini*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XXV, 57, 2002, pp. 355-380.

<sup>2</sup> I primi risultati delle mie ricerche su Pietro Camuccini, di cui questo contributo costituisce una messa a punto e una integrazione, sono confluiti in un volume di recente pubblicazione: F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Quasar, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2007.

<sup>3</sup> Cfr. P. E. Visconti, *Notizie intorno alla vita e alle opere del barone Vincenzo Camuccini*, in «L'Album», XI, 19.10.1844, pp. 265-267; C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Roma, Stabilimento Tipografico Italiano, 1875, pp. 3-7.

lunga la più illustre, è infatti, com'è noto, quella contenuta nel *Viaggio in Italia* di Goethe e risale, se si prescinde dalla data di pubblicazione dell'opera, più tarda, al 1787<sup>4</sup>. Dalle parole della bella Maddalena Riggi, riportate da Goethe, apprendiamo infatti che il giovane Pietro, il cui nome compare insieme a quello di personaggi come Angelica Kauffman, Antonio Zucchi, Giovanni Volpato e il fratello di Maddalena, Carlo Ambrogio Riggi, frequentava a quel tempo il gruppo che si raccoglieva attorno a Thomas Jenkins, noto mercante inglese di antichità, oltre che banchiere e rappresentante ufficioso della colonia britannica a Roma<sup>5</sup>. Non è per ora possibile stabilire se Pietro avesse rapporti di lavoro diretti con Jenkins, che sono per esempio documentati per il fratello di Maddalena, Carlo Ambrogio<sup>6</sup>, ma è verosimile ipotizzare che proprio Jenkins abbia avuto un ruolo importante nell'avviare l'attività mercantile di Pietro e nell'orientarne le scelte e i campi di interesse. Pietro, infatti, mantenne sempre un rapporto privilegiato con il mercato inglese, che rimase l'abituale punto d'approdo dei celebri dipinti di cui trattò la vendita<sup>7</sup>. Suo socio in affari fu per oltre trent'anni il miniaturista e *dealer* inglese Alexander Day e lo stesso Pietro compì numerosi viaggi in Inghilterra al seguito della propria preziosa mercanzia<sup>8</sup>. Sempre dalle parole di Maddalena Riggi riportate da Goethe apprendiamo che Pietro, cosa del resto comune a molti mercanti romani del tempo, parlava correntemente l'inglese, indizio ulteriore di come, già agli inizi della sua carriera, egli avesse stabilito rapporti commerciali privilegiati con la comunità anglosassone.

<sup>4</sup> La pubblicazione dei diari e delle lettere relativi al viaggio compiuto in Italia da Goethe tra il 1786 e il 1788, ebbe luogo, in tre parti, tra il 1816 e il 1829. In questo caso si è consultata la traduzione italiana pubblicata da Mondadori nella collana *I Meridiani*, Milano, 1983, p. 474.

<sup>5</sup> Su Thomas Jenkins: G. Vaughan, *Thomas Jenkins and his international clientele*, in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, a cura di D. Boschung, Mainz, von Zabern, 2000, pp. 20-30; B. Ford, *Thomas Jenkins Banker, Dealer and Unofficial English Agent*, in «Apollo», 99, 1974, pp. 416-425.

<sup>6</sup> Sull'attività di «commesso», collaboratore e procuratore svolta da Carlo Ambrogio Riggi per conto di Jenkins si veda R. Zapperi, *Goethe finto Werther a Roma*, in *Goethe in Italia. Disegni e acquerelli da Weimar*, catalogo della mostra (Roma, 3 aprile - 5 maggio 1995), a cura di R. Venuti, Roma, Artemide, 1995, pp. 134-39; F. Fossataro, *Le esportazioni di Carlo Ambrogio Riggi, «commesso» di Thomas Jenkins*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 49-52.

<sup>7</sup> Mi rimane per il momento difficile confermare l'affermazione di Finocchi Ghersi, basata su fonti non menzionate, («Il moccolo che va avanti», cit., p. 355) secondo il quale Pietro era diventato, come restauratore, il referente romano più importante per mercanti inglesi come Colnaghi e lo stesso Jenkins, nonché per collezionisti come Thomas e Henry Hope.

<sup>8</sup> I viaggi sono documentati da diverse lettere, indirizzate da Pietro alla famiglia, conservate presso l'Archivio Camuccini di Cantalupo in Sabina ed in parte pubblicate in G. Piantoni, *Vincenzo Camuccini 1771-1844. Disegni e bozzetti dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra (Roma, 27 ottobre - 31 dicembre 1978), Roma, De Luca, 1978, p. 103; L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma, Edilazio, 2005, pp. 87-102.

L'inglese, peraltro, non era l'unica lingua straniera nota al nostro personaggio: il suo archivio personale rivela la conoscenza anche del francese e del tedesco, nonché intensi studi per l'apprendimento della lingua latina<sup>9</sup>. Insieme ai numerosi quaderni contenenti appunti di storia romana e di storia dell'arte, questi dati tratteggiano una personalità intellettualmente vivace, prensile e curiosa.

A questa inaspettata ricchezza culturale si associava comunque, ed è il tratto prevalente, una spiccata indole mercantile, grazie alla quale egli portò a compimento operazioni commerciali audaci e spregiudicate, condotte spesso ben oltre i limiti della legalità. Aveva saputo approfittare nella maniera più proficua della drammatica situazione venutasi a creare negli anni delle guerre napoleoniche, quando le famiglie aristocratiche romane si videro costrette a vendere a prezzi stracciati alcuni dei pezzi più celebri delle loro collezioni avite. In società con Day, Pietro riuscì ad acquisire dalle più importanti casate nobiliari romane opere celeberrime, tra cui spiccano, per qualità e per fama, alcuni capolavori provenienti dalla famiglia Aldobrandini: il *Bacco e Arianna* di Tiziano e il *Festino degli Dei* di Giovanni Bellini, la *Madonna col Bambino* in seguito nota come *Madonna Garvagh* e la *S. Caterina d'Alessandria* di Raffaello, l'*Incoronazione della Vergine* e il *Domine Quo Vadis* di Annibale Carracci, nonché, ma si tratta di un acquisto realizzato in tempi successivi, gli affreschi del Domenichino provenienti dalla sala di Apollo della villa di Frascati; opere quasi tutte poi piazzate sul mercato inglese, dove capolavori italiani di quel livello non si erano mai visti. Opere che garantirono a Pietro rilevanti guadagni, tanto da consentirgli presto di formare a sua volta una rinomata collezione di dipinti e di antichità, nella quale figuravano pezzi come il già citato *Festino degli Dei*, una splendida *Marina* di Claude Lorrain e l'*Ester e Assuero* del Guercino provenienti dalla collezione Barberini, la dibattuta *Madonna dei Garofani* di Raffaello e, tra le antichità, il rilievo beotico della collezione Giustiniani ritenuto allora parte della decorazione del Partenone, e i famosi e ammiratissimi rilievi provenienti dal foro di Traiano. Pezzi, questi ultimi, che insieme ad altre pregevoli sculture, Pietro e Vincenzo riuscirono a vendere, al principio degli anni '20 dell'Ottocento, ai Musei Vaticani, a seguito di una vantaggiosa quanto contrastata trattativa<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. I. Ceccopieri, *L'Archivio Camuccini. Inventario*, «Miscellanea della Società Romana di Storia Patria», XXXII, 1990, p. 126.

<sup>10</sup> Su questa vicenda si veda L. Capoduro, *Il rilievo beotico con cavaliere della collezione Giustiniani ai Musei Vaticani*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, gennaio-maggio 2001) a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001, pp. 87-96; F. Giacomini, «per reale vantaggio», cit., pp. 110-13.

Per valutare l'audacia di Pietro, nonché l'intenzione fraudolenta del suo agire, si pensi che egli usava camuffare i dipinti per facilitarne l'esportazione, ridipingendoli pesantemente, per poi provvedere a liberarli delle ridipinture una volta giunti a destinazione, in Inghilterra.

Le battaglie intraprese, e in genere perse, da Carlo Fea nei confronti di Camuccini e del suo socio Day per tentare di impedire l'esportazione di opere d'arte oltre i confini pontifici, soprattutto di quelle sottratte al godimento pubblico, sono note. Basta qui ricordare uno dei casi più clamorosi, che ebbe come vittima il *San Gregorio in preghiera* di Annibale Carracci, capolavoro della maturità dell'artista bolognese, posto fino ad allora sull'altare Salviati della basilica di San Gregorio al Celio a Roma<sup>11</sup> (Fig. 2). Complice il ruolo istituzionale svolto dal fratello Vincenzo durante gli anni della Repubblica Romana, Pietro era riuscito a contrabbandare la tavola, debitamente camuffata, verso l'Inghilterra. Invano Carlo Fea, seppure rassegnato alla perdita dell'opera, oramai lontana, tentò quantomeno di fare in modo che ai Camuccini fosse comminata una condanna esemplare. Ad aggravare il peso sulla coscienza non proprio limpida con cui Pietro e Vincenzo escono da questa vicenda va ricordato come il trasferimento in Inghilterra sia da considerare causa indiretta della irrimediabile perdita del dipinto di Annibale, che, acquistato da Lord Radstock ed esposto più tardi nella Bridgewater House di Londra, è andato distrutto da un bombardamento tedesco durante la seconda guerra mondiale.

La spregiudicatezza di Pietro come mercante si fondava su una capacità imprenditoriale non comune sostenuta da una convinta fede liberista, del tutto condivisa da Vincenzo, sempre solidale con un fratello al quale era legato da vincoli profondissimi; nella loro ottica le opere d'arte, preziosi archetipi di quella classicità a cui Vincenzo tributava devoto e palese omaggio nei suoi meditatissimi quadri, e della cui conservazione egli sarebbe poi stato il maggiore responsabile istituzionale negli anni della Restaurazione, rimanevano comunque oggetti di mercato, merce rara e preziosa, della quale fare un uso accorto e disinibito, in vista dell'incremento del benessere e del prestigio della famiglia. Lo stesso Pietro – ben consapevole, come scrive in una lettera a Vincenzo, che «in questo mondo la mia vita è stata in generale affatto contraria per avanzarmi nella carriera della virtù»<sup>12</sup> – aveva del resto prescritto nel suo testamento che la collezione di dipinti, come la raccolta dei libri ed ogni altro oggetto prezioso, fosse posta in vendita dai suoi eredi affinché il capitale realizzato fosse reinvestito in beni stabili, come di fatto puntualmente avvenne.

<sup>11</sup> J. Anderson, *The provenance*, cit., pp. 269-70.

<sup>12</sup> Citazione tratta dalla lettera scritta da Pietro a Vincenzo Camuccini, da Londra, il 30 ottobre 1800, riportata in L. Verdone, *Vincenzo Camuccini*, cit., p. 96.



Un atteggiamento liberista, quello di Pietro, che si scontrava duramente con l'impostazione protezionista della legislazione pontificia, e con il suo interprete più convinto, Fea appunto, paladino dei diritti dello Stato e della collettività sulle opere d'arte; uno scontro riconducibile a due opposte mentalità, più che a due diverse epoche storiche, destinate a fronteggiarsi ancora per tutto il secolo con alterne fortune ora da una parte, ora dall'altra. Ma da cui, nello svolgersi del XIX secolo, l'approccio liberista sembra alla fine uscire in qualche modo vincitore, come attestano le sorti riservate alla stessa collezione Camuccini: nel 1855 fu venduta, dal figlio di Vincenzo, Giambattista, al duca di Northumberland e trasferita in Inghilterra con la benedizione di Pio IX e la regolare autorizzazione delle gerarchie pontificie<sup>13</sup>. Non ci interessano qui i risvolti etici e morali dell'operato di Pietro quale mercante, o meglio quale contrabbandiere di opere d'arte, come lo riteneva Fea, risvolti che, peraltro, sarebbe opportuno giudicare nell'ambito di un contesto storico e culturale sotto questo aspetto molto più disinvoltato del nostro. È un fatto degno di nota però che questo comportamento tutt'altro che limpido non doveva costituire pregiudiziale al suo successivo coinvolgimento in attività di pubblica gestione delle belle arti e di tutela negli anni della Restaurazione. Questo discorso vale soprattutto per Vincenzo, complice di Pietro in molte vendite poco chiare negli anni della Repubblica, a cominciare dal *S. Gregorio* di Annibale Carracci, che tuttavia non gli impedirono di divenire in seguito figura di primissimo piano nell'organico della tutela dello Stato Pontificio. Né l'aver apertamente approfittato dei momenti di difficoltà vissuti dalle famiglie dell'aristocrazia romana sullo scorcio del XVIII secolo sembra aver compromesso i rapporti intrattenuti con esse da Pietro, come dimostra, per esempio, il ruolo di conservatore-restauratore della raccolta pittorica rivestito in età di Restaurazione per il principe Camillo Borghese.

Venendo ora a Pietro restauratore, c'è da dire subito che sulla sua formazione in questo campo non abbiamo alcuna notizia.

È però evidente che questa attività non può essere scissa da quella commerciale, in un connubio restauro/mercato che accomuna molti personaggi attivi in questi anni sulla scena romana, come Pietro Palmaroli o il milanese Carlo Giuseppe Gerli, o, nel campo della scultura, Bartolomeo Cavaceppi, Vincenzo Pacetti e Carlo Albacini, tanto per citare i più noti. Tuttavia, l'attività di mercante di Pietro si attesta su livelli qualitativi talmente eccezionali da mettere effettivamente in ombra il suo impegno come restauratore, almeno negli anni d'oro a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo, quando egli mise a segno i colpi più straordinari. È certo però che, nel sodalizio con Alexander Day, Pietro rivestiva un ruolo maggiormente tecnico rispetto al socio, nel senso che a lui, piuttosto che a Day, sembrano spettare

<sup>13</sup> Si veda in proposito L. Finocchi Ghersi, *«Il moccolo che va avanti»*, cit.

le responsabilità relative al restauro e alla eventuale manipolazione dei dipinti, mentre l'inglese giocava, com'è facile aspettarsi, un ruolo decisivo nel piazzare le opere a Londra, in genere vendute a seguito di ben pubblicizzate esposizioni pubbliche.

È chiaro, inoltre, che le competenze del restauratore costituivano una componente decisiva nel portare a compimento affari vantaggiosi. Lo dimostra in maniera esemplare un episodio che è possibile ricostruire con insolita ricchezza di dettagli, in quanto si trovò al centro di un contenzioso legale sorto tra Pietro, Day e il baronetto Simon Clarke<sup>14</sup>. Dai documenti conservati presso l'Accademia di San Luca, chiamata ad esprimersi sul valore e sullo stato di conservazione di una serie di dipinti venduti dai due soci al baronetto inglese, emerge per esempio che alcuni quadri, in particolare una *Deposizione di Cristo* di van Dyck acquistata da Camuccini presso Pietro Maria Vitali (ma proveniente da casa Altieri), e la pala d'altare del Sassoferrato con le *Nozze mistiche di Santa Caterina*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Cima a Genzano, avevano rispettivamente raddoppiato e quadruplicato il loro valore in seguito al restauro compiuto da Pietro, il quale d'altro canto pare non facesse mistero del peso determinante del suo intervento. Ma il dato più interessante che affiora dalle carte è il giudizio di merito espresso dall'Accademia di San Luca riguardo ai restauri eseguiti da Pietro su queste opere; del van Dyck gli accademici affermavano che «Ha dei restauri ben fatti ed è in ottimo stato con telaro», mentre il Sassoferrato «Si è ritenuto in ottimo stato e ben ristorato»<sup>15</sup>. Giudizi che è possibile valutare in tutto il loro significato se si considerano le aspre censure solitamente espresse dall'Accademia nei confronti della pratica corrente del restauro pittorico.

Le carte purtroppo non specificano la natura né l'estensione degli interventi eseguiti da Pietro in questa occasione, ma l'impressione di una sicura maestria nonché di una serietà professionale non comune sembra confermata dai dati relativi ad alcuni restauri eseguiti in tempi successivi sia per committenti privati<sup>16</sup>, sia per conto del

<sup>14</sup> Su questa vicenda, resa nota da R. Carloni nel saggio *Per una ricostruzione dei dipinti di Luciano: acquisti, vendite e qualche nota sul mercato antiquario romano di primo Ottocento*, in Luciano Bonaparte. *Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, a cura di M. Natoli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. 5-39, rimando al mio volume di recente pubblicazione *per reale vantaggio*, cit., pp. 102-03, 163-64.

<sup>15</sup> Citazioni tratte dal parere espresso il 6 novembre 1803 dall'Accademia di San Luca in risposta ai quesiti posti dal giudice Ridolfi con istanze del 17 e 28 settembre 1803, in Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, b. 181, fasc. 74.

<sup>16</sup> I pochi interventi eseguiti da Pietro Camuccini per committenti privati di cui resti traccia risalgono agli anni successivi alla Restaurazione: il restauro della *Deposizione* di Raffaello e della *Danae* del Correggio per il principe Borghese, di cui si parlerà più avanti, della *Sacra Famiglia* di Giacinto Brandi nella chiesa di Gesù e Maria per il conte Cini (1821), degli affreschi rinascimentali della Loggia Mattei sul Palatino per Charles Mills (1824).

Governo. Questo secondo gruppo di interventi è naturalmente da mettere in collegamento con l'incarico di Ispettore alle Pubbliche Pitture rivestito dal fratello Vincenzo a partire dal 1814; il ruolo giocato da Pietro nello svolgimento di questo incarico è con ogni probabilità molto più significativo di quanto attestano i documenti e dimostra che egli, come del resto lo stesso Vincenzo, non incontrò difficoltà ad adattare le proprie competenze nel passaggio dalla settecentesca età del Grand Tour alla protezionistica cultura della tutela che si afferma a Roma nei primi decenni dell'Ottocento.

Più indizi sui quali per brevità sorvolerò in questa sede inducono ad attribuirgli, per esempio, non solo gli interventi assegnati personalmente a Vincenzo come la pulitura della *Deposizione dalla croce* di Daniele da Volterra o il restauro del *San Luca dipinge la Madonna* di Raffaello dell'Accademia di San Luca, ma anche una più generale influenza nell'indirizzare le scelte compiute da Vincenzo nella sua veste di Ispettore alle Pubbliche Pitture. Molto limitati sono invece i restauri a lui esplicitamente affidati dal fratello, tutti relativi a situazioni complesse o a dipinti di particolare rilievo: oltre al restauro della *Deposizione* di Caravaggio e della *Maddalena* del Guercino della Pinacoteca Vaticana, interventi su cui dispongo per ora di pochissimi dati al di là della semplice notizia, sono particolarmente significativi il restauro della *Annunciazione con il card. Torquemada che dota le fanciulle povere* di Antoniazio Romano alla Minerva, e i saggi di pulitura effettuati sul *Giudizio Universale* di Michelangelo. Quest'ultimo è senz'altro uno degli interventi più delicati e problematici tra quelli realizzati da Pietro, dato che, com'è noto, le prove furono eseguite per essere sottoposte al giudizio dell'Accademia di San Luca, chiamata ad esprimersi sull'opportunità o meno di proseguire il restauro. Opportunità che, com'è stato dimostrato da Donatella Cialoni<sup>17</sup>, non fu ravvisata, e questo, a mio avviso, non per colpa di Pietro, quanto piuttosto per il comprensibile timore degli accademici, fondato almeno in parte sulla avversione preconcepita verso ogni intervento destinato a modificare l'aspetto – per inciso pessimo, come attestano tutte le fonti dell'epoca – con cui la celeberrima opera di Michelangelo era stata loro consegnata dal trascorrere del tempo, avversione a mio avviso fomentata anche da una insufficiente competenza tecnica sui problemi specifici del restauro<sup>18</sup>.

Di fatto i dati in nostro possesso lasciano pensare che sul *Giudizio* di Michelangelo Pietro, insieme a Vincenzo, avesse agito con ragionevole cautela, eseguendo la pulitura con mezzi semplici come lo sfregamento con mollica di pane, procedendo a leggere velature di riequilibratura limitate per lo più agli sfondi e soprattutto evitando

<sup>17</sup> D. Cialoni, *Il dibattito sul restauro del Giudizio Sistino tra gli accademici romani, 1824-25*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XI (1991), pp. 189-217.

<sup>18</sup> Su questo argomento rimando alle considerazioni da me formulate in «*per reale vantaggio*», cit., pp. 206-09.

di imporre un restauro poco condiviso e cercando invece il confronto con la comunità artistica raccolta nel suo organo ufficiale, vale a dire l'Accademia di San Luca.

Tale prudenza di fondo appare del resto confermata dai criteri seguiti nel restauro di un'opera molto deteriorata come la *Danae* del Correggio della collezione Borghese. L'intervento, documentato nella corrispondenza tra il principe Camillo ed il suo amministratore, è noto nei dettagli anche perché la tela correggesca non ha subito ulteriori, significativi restauri fino a quello compiuto nel 1986-90. Alle restauratrici intervenute in questa occasione (Lidia Rissotto, Carla D'Angelo, Gabriella Gaggi) i metodi adottati da Pietro, per esempio nella pulitura, sono sembrati «tra i più corretti»<sup>19</sup>, in quanto consistiti in una graduale rimozione dei depositi superficiali e delle estese ridipinture, preceduta da test preliminari in zone decentrate del dipinto.

Anche la successiva fase del ritocco, volta a ricomporre la continuità di un tessuto pittorico molto compromesso, gravemente abraso in alcune zone fino alla preparazione, appare basata sulla graduale sovrapposizione di velature e sulla paziente ricucitura delle lacune, piuttosto che sul ricorso alle consuete pesanti e sommarie ridipinture (Figg. 3-4).

La «perizia che lasciò stupiti i riguardanti», questo il commento dell'amministratore di casa Borghese<sup>20</sup>, coincide con «la reintegrazione estremamente accurata»<sup>21</sup> rivelata nel corso dell'ultimo restauro, reintegrazione dagli intenti naturalmente mimetici. A questo proposito, le autrici del restauro più recente osservano che se è vero che Pietro provvide a imitare la *craquelure* dell'antico, per meglio accordare i suoi ritocchi con il tessuto pittorico circostante, salvaguardò in qualche modo la riconoscibilità del proprio intervento, limitandosi a disegnare le crettature piuttosto che inciderele nello spessore del ritocco, come certo avrebbe potuto fare. Insomma Pietro agì «con una serietà professionale non comune»<sup>22</sup>, come del resto attesta il tempo relativamente lungo impiegato per completare il restauro, circa cinque mesi, sebbene non esclusivamente dedicati alla *Danae*. Della sapiente accortezza di Pietro, oltre che della autorevolezza di cui godeva presso il principe Borghese, è ulteriore testimonianza il

<sup>19</sup> L. Rissotto, *I restauri e lo stato di conservazione della Danae nei documenti di Archivio dal 1827 al 1850*, in *La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, a cura di M.G. Bernardini, Roma, Multigrafica, 1991, pp. 50-54.

<sup>20</sup> Citazioni tratte dalla corrispondenza tra Evasio Gozzani ed il principe Camillo Borghese riportata in G. Bendinelli, *Critici romani del primo Ottocento intorno ad un quadro celebre. La Danae della Galleria Borghese*, in «L'Urbe», 5, 1952, pp. 3-10. Sul restauro di questo dipinto e sull'appassionato confrontarsi dell'ambiente artistico romano intorno alla tela del Correggio si veda anche il catalogo della mostra *Le delizie di Stupinigi e della «Danae» del Correggio. Camillo Borghese tra Impero e Restaurazione*, catalogo della mostra (Stupinigi, 24 aprile - 8 giugno 1997), a cura di M. Di Macco, Torino, Umberto Allemandi, 1997, in particolare i saggi di M. Di Macco, A. Bacchi e O. Bonfait.

<sup>21</sup> L. Rissotto, *I restauri e lo stato di conservazione*, cit., p. 51.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

fatto che, a restauro ultimato, questi provvide a dare al quadro una adeguata collocazione tra gli altri dipinti della collezione, predisponendo l'allontanamento di opere che a suo avviso mal si accordavano con la tela correggesca<sup>23</sup>.

La prudenza e l'accuratezza riscontrate a proposito della *Danae* sembrano tornare anche nel restauro della *Annunciazione* di Antoniazio Romano a Santa Maria sopra Minerva, compiuto nel 1825<sup>24</sup> (Fig. 5). Questo, per esempio, è uno dei pochissimi interventi diretti dall'Ispettore alle Pubbliche Pitture di cui sia conservata una seppur succinta relazione di restauro, redatta dallo stesso Pietro, la quale, anche per il solo fatto di esistere, è indizio non solo di una insolita consapevolezza professionale, ma anche di una preparazione intellettuale che doveva distinguere Pietro dalla massa dei restauratori attivi nella capitale pontificia. Questi ultimi, se si esclude Pietro Palmaroli, a sua volta personaggio di notevole caratura professionale, non hanno lasciato alcuna traccia scritta del loro operato. Il dato conferma l'impressione che Pietro Camuccini non sia mai stato il tipico restauratore di bottega, pronto ad offrire le proprie competenze a chiunque ne facesse richiesta: il suo nome non compare, per esempio, negli elenchi degli artigiani attivi sul mercato romano pubblicati in alcuni periodici o guide dell'epoca<sup>25</sup>. Soprattutto nell'età matura, quando la raggiunta agiatezza doveva consentirgli di selezionare gli impegni e le offerte di lavoro, la sua attività di restauro sembra essere stata occasionale, limitata ad opere di una certa importanza e a committenze di rilievo.

Tornando al restauro della *Annunciazione* di Antoniazio, ulteriore segnale di sicurezza nell'operare è il fatto che egli si sia spinto, contrariamente a quanto in genere avveniva, in una pulitura piuttosto approfondita e radicale. Il restauro di Pietro, infatti, comportò la sostanziale riscoperta di un dipinto fino ad allora occultato, oltre che dai consueti depositi superficiali, da un rifacimento integrale che ne aveva completamente modificato l'aspetto e perfino l'iconografia. Nonostante questo la pellicola pittorica della tavola di Antoniazio non appare compromessa, indizio della perizia con cui Pietro eseguì l'asportazione tanto degli strati di sporco quanto dei rifacimenti<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> La documentazione relativa a questo intervento è conservata in Archivio di Stato di Roma, *Camerlengato*, parte II, titolo IV, b. 167, fasc. 419.

<sup>25</sup> «Memorie enciclopediche romane di antichità e belle arti», tomo IV, p. 148; E. Keller, *Elenco di tutti i pittori scultori architetti miniatori incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti aggiunti gli scalpellini pietrari perlari ed altri artefici e finalmente negozi di antichità e stampe esistenti in Roma l'anno 1824 compilato ad uso de' stranieri*, Roma, per Mercuri e Robaglia, 1830.

<sup>26</sup> Del resto neanche la sua pulitura si era spinta fino in fondo, come dimostra il fatto che, durante il suo intervento, non emersero la firma di Antoniazio e la data di esecuzione dell'opera, venute invece alla luce nel corso del restauro compiuto nel 1982; cfr. la scheda in *Laboratorio di restauro*, catalogo della mostra (Roma, dicembre 1985-febbraio 1986) a cura di D. Bernini, Roma, Palombi, 1985, pp. 52-54.

A questi due interventi credo sia opportuno accostare anche la pulitura, eseguita nel 1824, del celebre affresco di Daniele da Volterra raffigurante la *Deposizione dalla Croce*, brillantemente distaccato quindici anni prima da Pietro Palmaroli dalla chiesa della Trinità dei Monti, ma andato presto incontro ad un forte offuscamento dovuto all'alterazione dei pesanti protettivi utilizzati dallo stesso Palmaroli. Una pulitura che, sebbene ricordata dalle fonti come opera di Vincenzo, va a mio avviso ricondotta di fatto a Pietro. Tale intervento consentì, secondo le notissime parole di Leopoldo Cicognara, di riconquistare al dipinto «quello stato originario di sparuta, ma non contraffatta esistenza, qual forse la colorì l'autore, o la ridussero gli effetti del tempo»<sup>27</sup>; un approccio che, rispetto a quello di Palmaroli, presuppone la capacità di accettare, in un'opera gravemente compromessa come il dipinto di Daniele da Volterra, le imperfezioni e le alterazioni che il restauro non era più in grado di emendare se non a prezzo di un sostanziale stravolgimento dell'opera stessa.

Un'impostazione da tempo invocata dagli osservatori e dagli studiosi più sensibili, ma all'atto pratico quasi mai rispettata. Ma che appare in sintonia con quanto lo stesso Pietro prescriveva a proposito di una delle più frequenti alterazioni della pittura a olio, il cosiddetto accrescimento degli scuri: «se hanno le ombre annegrite conviene lasciarle come si trovano, perché l'occhio intelligente vedrà nell'annegrimento la mano e li sentimenti del maestro, ma essendo ridipinte si convertono li sentimenti e bravura della mano maestra in quella del restauratore»<sup>28</sup>.

Dai dati riportati emerge insomma un personaggio dalle competenze articolate, dall'intelligenza raffinata in questioni di restauro. Tuttavia, come accade quasi sempre quando si tenta di definire la personalità dei restauratori, non solo ottocenteschi, a fianco di un insieme di notizie concordanti, e confortanti, emergono dati che sembrano comporre un quadro radicalmente diverso. Anche per Pietro Camuccini non sono poche le ombre che oscurano l'incoraggiante scenario fin qui tratteggiato.

Per esempio Karl Friedrich Schinkel giudicava negativamente il restauro da lui compiuto sulla *Deposizione* di Raffaello della raccolta Borghese<sup>29</sup>, parere confermato da quanto emerso nel corso del successivo intervento cui la tavola fu sottoposta nel 1875; le pesanti ridipinture, le grossolane stuccature, gli errori nella pulitura e nel

<sup>27</sup> L. Cicognara, *Del distacco delle pitture a fresco*, in «Antologia», LIII, maggio 1825, pp. 1-29, in part. p. 11.

<sup>28</sup> La citazione è tratta da una minuta autografa di Pietro Camuccini conservata presso l'Archivio Camuccini, Cantalupo in Sabina, b. 4, fasc. IV, n. 5. L'intero testo della minuta è pubblicato in F. Giacomini, *per reale vantaggio*, cit., Appendice, doc. XIX, pp. 308-09.

<sup>29</sup> «Raphael's Grablegung, im Ganzen gut erhalten, außer einigen schlechten Restaurationen von Camuccini's Bruder, ist von bewundernswürdiger Wirkung» (K. F. Schinkel, *Reisen nach Italien*, a cura di G. Riemann, Berlin, Rütten & Loening, 1979, p. 205).

consolidamento riscontrati in quella occasione sono inconvenienti che, almeno in parte, occorre senza dubbio riferire al restauro compiuto da Pietro<sup>30</sup>.

L'opinione di Schinkel era del resto ampiamente condivisa dall'amico Gustav Waagen. In una lettera riportata da Giuseppina Perusini<sup>31</sup>, il famoso studioso tedesco esprimeva una generale condanna dei metodi praticati dai restauratori italiani, accusati di poca accuratezza e precisione, soprattutto se paragonati con i loro colleghi tedeschi. In particolare, mentre questi ultimi erano capaci di conservare le caratteristiche di ciascun dipinto, gli italiani, scriveva Waagen, «finiscono sempre per modificare i dipinti secondo il loro gusto», e come esempi citava proprio Pietro Camuccini e i restauri da lui condotti sui quadri della collezione Borghese, accostando il nostro in un unico giudizio a Pietro Palmaroli.

Quella difformità di approccio tra Palmaroli e Camuccini che trapela dall'episodio della *Deposizione* di Daniele da Volterra era dunque azzerata agli occhi di Waagen; allo studioso tedesco la tradizione italiana del restauro appariva solidale e omogenea, e nel disinvoltato trattamento pittorico Bologna non gli sembrava diversa da Firenze, né Firenze diversa da Roma.

<sup>30</sup> Cfr. *Storia e restauro della Deposizione di Raffaello*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 1972-73) a cura di L. Ferrara - S. Staccioli - A.M. Tantillo, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1972, pp. 57-58.

<sup>31</sup> G. Perusini, *Il manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830*, in C. Köster, *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio. Heidelberg 1827-1830*, a cura di G. Perusini, Udine, Forum, 2001, pp. 17-208.

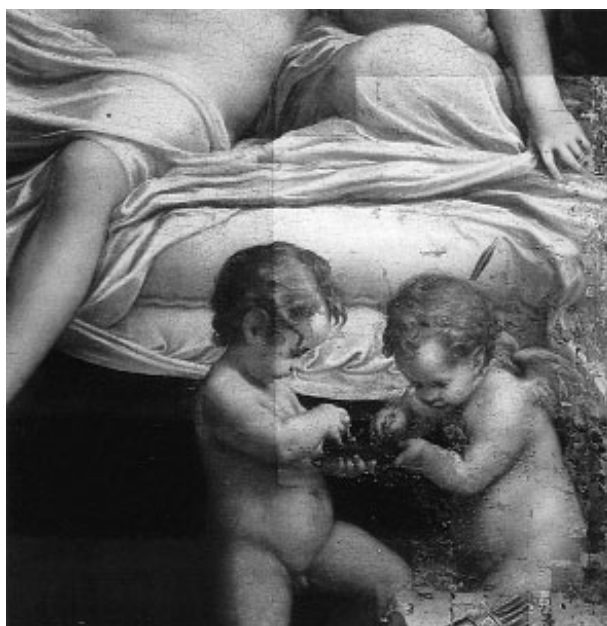


1. Pietro Camuccini, *Autoritratto*, olio su tela, ubicazione ignota (già Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini, trafugato)





2. Annibale Carracci, *San Gregorio in preghiera*, olio su tavola, 1602 ca., già Londra, Bridgewater House (distrutto in un bombardamento nel 1941)



3, 4. Correggio, *Danae e la pioggia d'oro*, olio su tela, 1531-32, Roma, Galleria Borghese, intero e dettaglio durante il restauro



5. Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che dota le fanciulle povere*, tempera su tavola, 1485, Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva



# Restauro in Friuli nel primo Ottocento: Pietro Cernazai e la sua incompiuta *Storia del restauro* del 1841

di Giuseppina Perusini

Pietro Cernazai (1804-1858)<sup>1</sup> apparteneva ad una facoltosa famiglia udinese, fortemente cattolica e fedele all'impero asburgico,<sup>2</sup> sotto il cui dominio il Friuli rimase fino al 1866, nonostante gli aneliti rivoluzionari di una piccola parte della borghesia intellettuale, che sfociarono nella breve e sfortunata insurrezione del 1848<sup>3</sup>.

La formazione culturale del Cernazai risentì dell'enciclopedismo tardo-illuministico che caratterizzava sia la cultura udinese del primo Ottocento, sia quella del padre Giuseppe, noto studioso di agronomia<sup>4</sup>. Il principale riferimento per gli studi

<sup>1</sup> Su Pietro Cernazai si vedano A. Genolini, *Catalogo delle collezioni c.te Cernazai di Udine*, Milano, Tipografia Luigi di G. Pirola e di E. Rubini, 1900; M. Toller, *Pietro Cernazai dall'epistolario*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Udine», VIII, 1973-75, pp. 183-251; G. Ganzer, *La collezione Cernazai di Udine*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Udine», LXXVII, 1984, pp. 22-37; G. Ganzer, *Note sulle antiche "raccolte" in Friuli: la collezione Cernazai*, in *Maestri del '700 in collezioni private del Friuli Occidentale*, catalogo della mostra (Sacile, 12 dicembre 1987-24 gennaio 1988), a cura di A. Rosa, Pordenone, Grafiche editoriali artistiche pordenonesi, 1988, pp. 13-16; R. Ravanello, *Dal mito del Rinascimento alla riscoperta del pensiero estetico di Pietro Cernazai*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, relatore prof.ssa C. Furlan, Università degli Studi di Udine, a.a. 1989-90; R. Ravanello, "L'erudito amico signor Pietro Cernazai udinese", in «Arte-Documento», 9, 1996, pp. 215-220; E. Rossi, *Tra erudizione e collezionismo: la passione bibliofila di Pietro Cernazai*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, relatore prof.ssa D. Levi, Università degli Studi di Udine, a.a. 1996-97; D. Vicedomini, *L'ascesa sociale della famiglia Cernazai tra Seicento e Ottocento*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, relatore prof.ssa M. E. Palumbo, Università degli Studi di Udine, a.a. 2003-2004; R. Ravanello, *La pinacoteca Cernazai attraverso i documenti della biblioteca del Seminario arcivescovile di Udine*, in «Ce fastu?», 1, 1998, pp. 113-132; C. Moro, *Fra corrispondenza erudita e bibliofilia: Antonio Bartolini e Pietro Cernazai, in 1815-1848. L'età della Restaurazione in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, 1998-1999), a cura di T. Ribezzi, Trieste, Riva Artigrafiche, 1998, pp. 189-197.

<sup>2</sup> La famiglia Cernazai inviò un contributo per l'edificazione a Vienna della *Votivkirche*, costruita come *ex voto* per lo scampato pericolo dell'imperatore Francesco Giuseppe nell'attentato del 1853. (cfr. M. Toller, *Pietro Cernazai*, cit., p.195). Tale posizione era condivisa da Pietro Cernazai, il quale scrisse fra l'altro: «La sfrontata incredulità signoreggiava l'Europa nel passato secolo e purtroppo al suo termine e nel principio del presente. Ora sembra più mite governo grazie alla Santa Alleanza ed ai filosofi veri, cioè cristiani. Nel suo furore guastò maggior numero di monumenti delle belle arti di quanti invero distrusse la volontà di tutti i tiranni che flagellarono la vita del mondo prima di Robespierre, Buonaparte ed i loro seguaci...» (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 5.37).

<sup>3</sup> Sulla storia del Friuli in questo periodo si veda: *1815-1848. L'età della Restaurazione in Friuli*, cit.

<sup>4</sup> Giuseppe Cernazai fu autore di alcune pubblicazioni sulla coltivazione delle piante alimentari e sull'industria dei bachi da seta (si veda l'elenco in M. Toller, *Pietro Cernazai*, cit., p. 188).

storico-artistici del giovane Cernazai, furono invece gli scritti del conte Fabio di Maniago (1774-1842), al quale si devono la prima *Storia delle belle arti friulane*, pubblicata a Venezia nel 1819, e la prima *Guida di Udine* edita nel 1825. Fabio di Maniago, oltre a far parte delle istituzioni preposte alla tutela delle opere d'arte, come la *Commissione conservatrice dei monumenti* del Lombardo-Veneto (istituita nel 1820) e l'*Accademia di Venezia* (di cui fu "consigliere straordinario"), fu sempre molto attento alla conservazione dei dipinti, e Cernazai conosceva sicuramente quei passi in cui il di Maniago aveva criticato le «volgari ridipinture» con cui i restauratori avevano imbrattato i dipinti degli antichi maestri<sup>5</sup>.

Accanto agli studi artistici, Pietro Cernazai coltivò per tutta la vita anche quelli religiosi, in parte legati alla sua educazione familiare, ed in parte dovuti all'affermarsi del Neocattolicesimo, di cui furono fra i più illustri rappresentanti Antonio Rosmini e René de Montalembert con i quali, non a caso, il Cernazai fu in rapporti epistolari<sup>6</sup>. Nella prima metà dell'Ottocento, infatti, Antonio Rosmini aveva numerosi seguaci a Udine, grazie soprattutto a Sebastiano De Apollonia<sup>7</sup>, docente di pedagogia nel seminario cittadino e fondatore della sezione udinese della rosminiana "Società degli amici", di cui il Cernazai entrò a far parte, non ancora ventenne, nel 1824.

<sup>5</sup> Sull'attività svolta dal di Maniago per la tutela delle opere d'arte si veda: G. Perusini, *Fabio di Maniago e la conservazione delle opere d'arte in Friuli nella prima metà del XIX secolo*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno internazionale (Pordenone, 25-27 novembre 1999), a cura di C. Furlan - M. Grattoni d'Arcano, Udine, Università degli Studi di Udine, 2001, pp. 105-127.

<sup>6</sup> Cernazai ricevette due lettere dal Rosmini (rispettivamente il 16/09/1835 ed il 18/02/1836) che furono pubblicate da M. Toller, *Pietro Cernazai*, cit., pp. 208-209 e 227-228. Charles René de Montalembert scrisse al Cernazai nel 1844 per avere informazioni sui monasteri cistercensi del patriarcato di Aquileia, poiché stava scrivendo un libro (che non pubblicò mai) sulla vita di San Bernardo. Cernazai gli fornì prontamente le informazioni richieste, rispondendo con una lunghissima lettera piena d'erudizione in cui, fra l'altro, si trovano le prime testimonianze dell'interesse del Cernazai verso i "primitivi". Egli elogiò inoltre Montalembert sia per la sua battaglia politica a favore dell'insegnamento religioso, sia per il suo libro (del 1836) sulla *Vita di sant'Elisabetta d'Ungheria* (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 4, fasc. 4.41, *Corrispondenti "M"*).

<sup>7</sup> Sebastiano de Apollonia presentò il giovane Cernazai a Rosmini con le seguenti parole «Per la produzione alle stampe occupasi qui con noi un giovane di famiglia milionaria, di talenti sufficienti, di cognizioni filosofiche e letterarie non comuni, di un'anima illibata e di zelo ardente e, bensì minorenne, ci è di grandissimo aiuto e spero in Dio che verrà colonna del Friuli» (cfr. M. Toller, *Pietro Cernazai*, cit., p. 208). Durante la rivoluzione del 1848, assieme ad altri sacerdoti friulani, Sebastiano de Apollonia aderì alle idee liberali e lottò contro l'assolutismo; per tale ragione, nel 1853, venne espulso dal seminario assieme a Francesco Fantoni, Valentino Liccaro e Tommaso Turchetti, tutti appartenenti alla corrente filorosminiana. Sulla diffusione del pensiero del Rosmini in Friuli si vedano: U. Pellegrino, *Sebastiano De Apollonia e Antonio Rosmini: ricerche sul rosminianesimo del Friuli*, Milano, Marzorati, 1973 e Idem, *Cattolicesimo vivo e rosminianesimo friulano*, in «Atti dell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Udine», VII, 1973-75, II, pp. 255-285.

Nel 1829 Pietro si laureò in legge all'Università di Padova e si trasferì a Milano per svolgervi l'apprendistato legale. Questo soggiorno milanese, durato circa un anno, fu di fondamentale importanza per la formazione artistica del Cernazai, poiché gli permise di entrare in contatto col vivace mondo del restauro e del collezionismo lombardo<sup>8</sup>, e di fare i primi acquisti importanti per la sua collezione; nel 1830, infatti, acquistò da un antiquario milanese due dipinti attribuiti al Pordenone<sup>9</sup>, e tale acquisto conferma la sua iniziale predilezione per l'arte veneta e friulana del Cinquecento<sup>10</sup>. I resoconti del Cernazai sui coevi avvenimenti artistici milanesi sono invece piuttosto deludenti, poiché le sue annotazioni si limitano a poche considerazioni che non mostrano un gran senso critico, né lasciano trasparire le sue preferenze estetiche<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Sul collezionismo milanese dei primi decenni dell'Ottocento si vedano: M. Rosci, *Brera romantica*, in *I maestri di Brera 1775-1859*, catalogo della mostra (Milano, febbraio 1975 - aprile 1975), a cura di A. Brizio - M. Dalai - M. Rosci, Milano, Società per le Belle Arti ed esposizione permanente, 1975, pp. 113-132; F. Mazzocca, *Francesco Teodoro Arese Lucini, un mecenate milanese del Risorgimento*, in «Arte lombarda», 83, 1987, pp. 80-96; J. Anderson, *Molteni in corrispondenza con Giovanni Morelli. Il restauro della pittura rinascimentale a Milano nell'Ottocento*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica*, catalogo della mostra (Milano, 20 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001), a cura di F. Mazzocca - L.M. Galli Michero - P. Segrà, Milano, Skira, 2000, pp. 47-57; M. Olivari, *Contributi documentari sulla prima attività degli istituti di tutela: Molteni ispettore di Brera*, ivi, pp. 59-67; A. di Lorenzo, *Molteni restauratore per Gian Giacomo Poldi Pezzoli*, ivi, pp. 69-75; J. Dunkerton, *Gusto, Stile e tecnica in due restauri di Giuseppe Molteni*, ivi, pp. 77-83.

<sup>9</sup> Per avere questi due quadri egli s'impegnò a versare 10 zecchini e 52 lire milanesi ed a cedere sette quadri di sua proprietà il che conferma che, a questa data, il Cernazai aveva già iniziato a raccogliere dipinti. (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 4.27, *Corrispondenza*).

<sup>10</sup> Anche la rivalutazione dei pittori friulani del XVI sec. spetta in gran parte al di Maniago, egli infatti nel 1826, pronunciò all'Accademia di Venezia, un celebre *Elogio del Pordenone* a cui seguì la progressiva rivalutazione della scuola pittorica friulana.

<sup>11</sup> Dagli appunti del Cernazai sappiamo che visitò le esposizioni di Brera, ma da questi appunti non si ricava nulla di concreto sulle sue predilezioni figurative, né vi sono citati gli artisti dell'epoca; egli scrive ad esempio: «L'esposizione dei quadri in Brera nel 1829. Numerosa per invariati lavori è l'esposizione di quest'anno. I grandi pittori e scultori di questa città presentarono delle opere distinte. Gli altri meno illustri alcuni cercavano di gareggiare coi primi, altri distinguevasi in più limitate e minute rappresentazioni. Ma il tono generale vi domina più o meno su tutte le produzioni, quel tono che sulle opere d'arte sa imprimere il genio del secolo» (vecchia collocazione: BSAU, *Archivio Cernazai*, Arte/ B/II). Nel 1829 a Brera erano presenti pittori famosi come Molteni, Migliara e Hayez, che in quell'anno espose il celebre dipinto raffigurante *Pietro l'eremita che incita i cristiani alla prima crociata*. Questo dipinto diede luogo a una vivacissima polemica sulla stampa cittadina, ma dagli appunti del Cernazai non emerge nulla riguardo a tale vicenda (sulla storia di questo dipinto si veda la relativa scheda in *Hayez*, catalogo della mostra tenuta a Milano tra il 1983 ed il 1984, a cura di M.C. Gozzoli - F. Mazzocca, Milano, Electa, 1983, pp. 112-116). L'anno successivo lo stesso Hayez espose *I profughi di Parga* fu uno dei dipinti più significativi del Risorgimento italiano, ma di tutto ciò non si trova menzione negli appunti del Cernazai il quale, peraltro, non abbracciò mai le idee del Risorgimento.

Nel 1831 sua sorella Lorenzina sposò l'imprenditore e collezionista veneziano Giuseppe Reali<sup>12</sup>, e Pietro Cernazai andò a vivere nella casa del cognato, dove ebbe modo di entrare in contatto col mercato artistico veneziano che, in quegli anni, era particolarmente vivace, in seguito alle soppressioni napoleoniche e al dissesto finanziario di molte grandi famiglie. Nella città lagunare Cernazai strinse durature relazioni con molti eruditi e collezionisti dell'epoca, come il bibliofilo Emanuele Cicogna, lo studioso d'arte Giuseppe Cadorin e Vincenzo Lazzari, conservatore del museo Correr. Fu probabilmente a Venezia, infine, che Cernazai conobbe lo storico dell'arte tedesco Carl Friedrich von Rumohr, del quale, nell'archivio Cernazai, si conserva ancora una lettera che egli inviò allo studioso friulano nel 1841<sup>13</sup>.

Nel 1833 Pietro rientrò infine in Friuli per sostituire progressivamente il padre (che morì nel 1849) nell'amministrazione dell'ingente patrimonio familiare. Questo rientro costituì una svolta anche per gli studi di Pietro il quale, non potendo più effettuare ricerche nelle biblioteche e negli archivi veneziani, decise di dedicarsi agli studi sulla conservazione delle opere d'arte. In una lettera del 24 aprile 1839 egli scrisse, infatti: «stando in Udine, le ricerche storiche di Giorgione e dei suoi non avanzano che tardamente. A sollievo di gravi occupazioni l'amore ai quadri mi mosse a ricercare la condizione passata e presente delle pitture in Italia; principalmente l'uso, conservazione e restauro delle medesime»<sup>14</sup>. Negli anni successivi il Cernazai fece ancora qualche viaggio in Italia e all'estero, ma si trattò di soggiorni relativamente brevi, che non ebbero grande rilevanza per la sua formazione artistica. Da alcune lettere inviate al padre sappiamo, ad esempio, che nell'estate del 1836 soggiornò per due mesi a Vienna assieme al cognato Giuseppe Reali<sup>15</sup>, e che nel 1858 andò a Roma e a Firenze. A questi viaggi documentati bisogna forse aggiungerne uno in Francia ed in Germania,

<sup>12</sup> Anche Giuseppe Reali era un collezionista di opere d'arte ed aveva raccolto nel suo palazzo numerosi dipinti antichi e contemporanei. Su Giuseppe Reali si veda: A. Zorzi, *Venezia austriaca 1798-1866*, Bari, Laterza, 1986, pp. 256-257.

<sup>13</sup> Il tono della lettera, che trascrivo interamente nell'appendice documentaria (Documenti, 1) sembra attestare l'esistenza di rapporti abbastanza cordiali fra i due uomini.

<sup>14</sup> Una conferma della data di queste nuove ricerche viene anche dalla data 1841 che è scritta sui due fascicoli che raccolgono i suoi appunti sul restauro (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1 e 7/2).

<sup>15</sup> Nei mesi di luglio e agosto del 1836 Pietro inviò 6 lettere al padre in cui sembra che, oltre agli affari di famiglia, il suo interesse principale fosse il commercio di quadri, stampe e libri e non si trova neppure un cenno alla Galleria imperiale del Belvedere dove, dal 1781, era visitabile la collezione imperiale. In una lettera del 2 luglio 1836 informa il padre di avere acquistato una stampa del celebre Bartolozzi con *Gesù con la corona di spine*, tratta da un quadro di Guido Reni. In una lettera del 20 luglio 1836 scrisse: «riguardo alla Biacca del *Spirito santo* (si riferisce evidentemente ad un quadro raffigurante lo *Spirito Santo* di sua proprietà che doveva essere restaurato) nei negozi qui si ha poca buona qualità e ricercherò dal Schiavoni (il pittore-antiquario Natale Schiavoni che, in quel periodo, viveva e lavorava a Vienna, si veda la nota 38) e da altro pittore che consigli quale sia la migliore e l'indirizzo della fabbrica e ne porterò una mostra».



testimoniato soltanto da alcuni frettolosi appunti che non recano alcuna data, ma che, in base alla grafia, potrebbero essere di Pietro. Comunque sia in nessuno di questi scritti si trovano interessanti annotazioni artistiche, o resoconti su eventuali visite a musei o collezioni private (come quelli lasciati da Fabio di Maniago durante i suoi viaggi a Vienna, Londra e Parigi<sup>16</sup>), ma solo alcuni scarni appunti riguardanti l'acquisto di stampe e dipinti, l'incontro con qualche artista ed alcune brevi annotazioni riguardanti materiali o tecniche artistiche<sup>17</sup>. La principale impresa del Cernazai in campo artistico fu senza dubbio la creazione di una straordinaria collezione di opere d'arte, composta da ben 254 dipinti ed oltre seicento pezzi fra sculture, maioliche ed altri oggetti di arti applicate<sup>18</sup>. Alla sua morte (nel 1858) Pietro lasciò la collezione e la biblioteca (che raccoglieva oltre 12.300 volumi, fra cui 125 incunaboli), al fratello prete Francesco, che quando morì (1862) lasciò tutto al seminario di Udine col vincolo dell'inalienabilità. Contravvenendo a tale legato testamentario, la collezione Cernazai fu venduta all'asta il 31 ottobre del 1900, ed i proventi di tale vendita servirono per costruire il nuovo seminario. In seguito venne progressivamente alienata anche la biblioteca sicché, attualmente, rimane soltanto l'archivio familiare, conservato presso la Biblioteca del seminario udinese<sup>19</sup>.

In una lettera del 30 agosto 1836 scrisse inoltre: «Desidero che colla diligenza mi siano spediti, in un involto ben condizionato ponendovi sugli angoli del bombaso, quei quadri che lasciai unitamente a quei quadrelli in tavola della favola di Psiche che sono sotto il quadro di Mantegna». Probabilmente Cernazai intendeva scambiare qualche dipinto già in suo possesso con qualche opera trovata a Vienna. (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 2, fasc. 9.6.d., *Corrispondenza con i famigliari*).

<sup>16</sup> G. Perusini, *Fabio di Maniago*, cit., pp. 106-107.

<sup>17</sup> La calligrafia, anche se molto affrettata, sembrerebbe quella del Cernazai. Si tratta di scarne e disordinate annotazioni sul paesaggio, le coltivazioni, le industrie e le opere d'arte dei paesi attraversati, annotazioni che appaiono troppo frammentarie perché possano essere state consegnate a Pietro da qualcun altro. A Lione l'autore di queste note ricorda di aver conosciuto «Le Roy eccellente pittore in miniatura ed in pastelli; ebbe la sua educazione a Parigi ma da molti anni si è stabilito a Lione e travaglia qualche quadretto in miniatura per l'imperatrice di Moscovia. Ha fatto in miniatura la Venere del Carracci e l'ha mandata a Parigi per essere incisa da l'imprimeur che gli dà 12 mila franchi per l'incisione oltre di che avrà altre tre mila franchi di spese». Si tratta probabilmente di Louis Joseph Leroy (Parigi 1812-1885), paesaggista, pastellista, incisore all'acquaforte, che espose ai *Salons* di Parigi dal 1835 al 1861. A Bordeaux trascrisse la ricetta per un *Mastice da adoperare caldo per ligar le pietre dure*: un tema che ben s'addice all'interesse di Pietro per le tecniche artistiche (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 20, fasc. 5.3, *Ms. Vari*, cc. 14).

<sup>18</sup> Il principale episodio dell'attività di Cernazai come collezionista fu l'acquisto concluso nel 1854 della collezione Danieli-Pellegrini di Zara, che conteneva accanto a diverse statue antiche anche numerosi dipinti provenienti dalla collezione Manin di Venezia. In questa collezione v'erano probabilmente anche alcune importanti opere dei "Primitivi".

<sup>19</sup> L'archivio, attualmente conservato presso la Biblioteca del Seminario di Udine (BSAU), è stato riordinato dalla dott.ssa Elena Rossi nel 2003. Colgo l'occasione per ringraziare la dott.ssa Rossi ed i responsabili della Biblioteca del Seminario, il direttore Don Sandro Piusi e le sig.re Carla Tortolo e Carla Pederoda, per la preziosa collaborazione.

Non intendo qui prendere in esame la collezione Cernazai, che è già stata oggetto di studio, ma è giusto almeno ricordare che ne facevano parte molti dipinti di pregio fra cui un Tintoretto, un Padovanino, un Palma il Giovane, due vedute del Canaletto (ora nel museo di Cà Rezzonico a Venezia), ed alcuni dipinti dei cosiddetti “primitivi”, come una tavola raffigurante la *Madonna col Bambino*, recentemente attribuita al Guariento (ora conservata a Berlino) e una *Madonna in trono* del Trecento padano (ora nella collezione Bagatti Valsecchi a Milano)<sup>20</sup>. A tal proposito si può notare che Cernazai fu uno dei primi collezionisti friulani a manifestare interesse sia per la pittura dei “primitivi” che per quella dei Nazareni. Una conferma in tal senso viene dalla lettera che nel 1850 Friedrich Overberck inviò al Cernazai, che intendeva acquistare una sua opera<sup>21</sup>. Un’ulteriore conferma dell’interesse di Pietro per la pittura dei “primitivi” viene anche dai numerosi appunti riguardanti il restauro dei dipinti a tempera, fra cui risultano di particolare interesse quelli relativi al metodo messo a punto, nei primi anni dell’Ottocento, dal restauratore romano Carlo Giuseppe Gerli<sup>22</sup>; tuttavia, sia in queste sia nelle successive trascrizioni sulle tecniche artistiche ed i metodi di restauro, Cernazai non aggiunse mai annotazioni personali, confermando (se ce ne fosse bisogno!) il carattere compilativo-erudito delle sue conoscenze artistiche.

#### *Pubblicazioni e manoscritti inediti*

Pietro Cernazai dedicò dunque gran parte della sua esistenza alle ricerche erudite e alla raccolta di libri e opere d’arte; appare quindi singolare il fatto che egli abbia pubblicato soltanto qualche breve articolo e due fascicoletti in gran parte composti da scritti altrui<sup>23</sup>. A queste brevi pubblicazioni vanno aggiunti due studi di carattere artistico, rimasti manoscritti, intitolati rispettivamente *La Vita di Giorgio da Castelfranco scritta da*

<sup>20</sup> Si vedano gli studi citati nella nota n. 1.

<sup>21</sup> Dalla lettera, che trascrivo integralmente nell’appendice documentaria (Documenti, 2), sembra che il Cernazai abbia fatto tale richiesta senza dichiarare che era lui stesso l’interessato.

<sup>22</sup> Cernazai raccolse informazioni sul restauro dei dipinti a tempera da diverse fonti (Vasari, Zani etc.) e trascrisse lunghi brani dall’articolo di G.A. Guattani su *Carlo Giuseppe Gerli, restauratore a tempera de’ quadri*, apparso nelle «Memorie enciclopediche romane per le belle arti», t. IV, Roma, 1808. Nell’appendice documentaria (Documenti, 3) riporto, nella trascrizione del Cernazai, i brani più significativi di questo articolo.

<sup>23</sup> Si tratta per l’esattezza delle *Lettere famigliari di Antonio Zanon*, Udine, Liberale Vendrame, 1831, pubblicate in occasione del matrimonio della sorella Lorenzina con Giuseppe Reali, e dell’opera intitolata *Nella festa della beata concezione di Maria Vergine e per altri giorni dell’Avvento. Cinque brevi discorsi inediti del padre Odorico de Grossetti sacerdote cappuccino da Udine morto nel MDCXCII (1692)*, Udine, 1855. A questi scritti va aggiunto l’articolo intitolato *Cose urbane e della provincia*, apparso sul quotidiano «Annotatore friulano» il 4 agosto del 1856.

*Vasari a migliore lezione ridotta e illustrata* (s.d.)<sup>24</sup> ed uno studio *Sul Cenacolo di Leonardo da Vinci e sulla Lavanda di Giovanni Bellino*, realizzato dopo il 1854<sup>25</sup>. In realtà non si potrebbero neppure chiamare studi: si tratta infatti di succinte prefazioni, prive di considerazioni storico-stilistiche e di giudizi personali, in cui il Cernazai riunì, senza sottoporli ad alcun vaglio critico, attribuzioni e giudizi contrastanti espressi da altri<sup>26</sup>.

Secondo i precedenti studiosi del Cernazai, le ragioni di questa scarsa produzione scritta risiederebbero nella sua modestia e nella mancanza di tempo ma, a mio avviso, ciò è dovuto a gravi difficoltà di scrittura ed alla sua assoluta incapacità di organizzare i materiali raccolti<sup>27</sup>. Tali difficoltà erano legate a seri problemi psicologici e caratteriali del Cernazai, che emergono anche da alcune sue lettere<sup>28</sup>; è probabile che egli stesso ne fosse consapevole: non si spiegherebbe altrimenti per quale motivo avrebbe affidato il frutto delle sue lunghe e faticose ricerche d'archivio sulla casa di Tiziano allo studioso Giuseppe Cadorin<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Nelle intenzioni dell'autore, doveva trattarsi di una sorta di commento alla *Vita di Giorgione* del Vasari ma, se da un lato documenta l'approfondita conoscenza del Cernazai delle fonti storico-letterarie dal XVI al XVIII secolo, dall'altro conferma la sua incapacità di cogliere le contraddizioni insite in tali fonti che egli affastella in maniera acritica. (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 5.1)

<sup>25</sup> BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 6.1

<sup>26</sup> Scrive giustamente la Ravanella riguardo al saggio su Giorgione: «Egli [Cernazai] tende troppo spesso a formulare giudizi sullo stile del pittore in base alle categorie astratte di imitazione della natura, diligenza e decoro, piuttosto che su elementi di carattere tecnico e formale. Le questioni attributive quando emergono nelle annotazioni, non vengono risolte nel senso di un'analisi diretta, ma rimangono al livello di segnalazioni di voci discordanti sulla paternità delle opere. Prudente e restio a lasciarsi coinvolgere nel vivo delle problematiche, Cernazai non propone in generale ipotesi personali, né accetta o respinge categoricamente le ipotesi altrui: si limita a registrarle acriticamente». (R. Ravanella, *L'erudito amico*, cit., p. 216).

<sup>27</sup> Pietro Toller scrive ad esempio: «Pietro Cernazai dopo un'abbondantissima raccolta di documenti editi ed inediti e dopo un diuturno lavoro di cernita ordinò parecchio materiale nell'intento di stendere un *Catbalogus viroorum illustrium provinciae Fori Juli*, una bibliografia francescana ed umbra, un'opera che presentasse la vita dei pittori veneziani (...) in realtà ci troviamo davanti solo alcuni abbozzi parziali dei vari proemi». Cercando di giustificare il Cernazai, Toller aggiunge: «La realizzazione di tanti sogni è stata impedita da troppo vasta dispersione di interessi unita ad una ingenua incapacità di concentrarsi in un unico soggetto ed alla mancanza di tempo». Alla fine tuttavia anch'egli è costretto ad ammettere che i suoi studi sono «opuscoli di modestissima mole in cui le pagine originali si contano sulle dita, si contano ripetiamo, e non si leggono perché lo stile ampolloso ci impedisce una lettura pacata e giudiziosa». (cfr. M. Toller, *Pietro Cernazai*, cit., p. 203)

<sup>28</sup> In una lettera ai famigliari, scritta quando si trovava all'Università di Padova, Pietro scrive «Il maggior ostacolo che cerco di superare è quel certo natural timore quando l'uno o l'altro dei professori mi chiamano a ripetere le lezioni. Allora tremo, mi cambio di colore, mi confondo e non rispondo su quello che vorrei come vorrei». (M. Toller, *Pietro Cernazai dall'epistolario*, cit., p. 193).

<sup>29</sup> G. Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio*, Venezia, Carlo Hopfner, 1833. L'aspetto più interessante e nuovo di questo libro sta proprio nella ricostruzione del complesso architettonico di «Biri grande», il palazzo abitato da Tiziano a Venezia, che è in gran parte dovuto alle ricerche condotte dal Cernazai nell'Archivio di Stato di Venezia. (cfr. R. Ravanella, *L'erudito amico*, cit., pp. 216-217).

Un'ulteriore conferma di tali difficoltà di scrittura viene anche dalla risposta inviata nel 1857 da Tommaso Corsi (direttore della Galleria Palatina di Firenze) il quale, interpellato dal Cernazai sullo stile del saggio che gli aveva inviato, rispose: «poiché ella mi impone che io giudichi liberamente anche il suo modo di scrivere (...) le dirò che non sembrami tutto ugualmente studiato: voglio dire che talora apparisce scritto con fretta e quindi potrebbe indursi a forma più castigata»<sup>30</sup>.

### *Scritti sul restauro*

Questi problemi nell'elaborazione scritta e nell'organizzazione del materiale si ritrovano anche negli studi del Cernazai sul restauro, studi che non solo non vennero mai pubblicati, ma non confluirono neppure in un organico manoscritto, nonostante il Cernazai intendesse scrivere ben tre volumi sulla conservazione delle opere d'arte<sup>31</sup>. In realtà, all'infuori di un'infinita quantità di appunti, tutto ciò che resta sono alcune prefazioni rimaste allo stadio di abbozzo<sup>32</sup>. Trascrivo qui di seguito la prefazione meglio riuscita, intitolata *Sul restauro de' quadri, lettera agli amatori della pittura*:

«Affezionato da vari anni alla pittura, i buoni quadri formano la mia delizia, cercai di guardarne molti, averne nelle mie stanze, saperne la storia. Quali divine reliquie del valore umano venero i dipinti degli eccellenti maestri, e sempre ritenni non dover far loro altre carezze, che aiutarli a mantenere pura e lunghissima vita. Un quadro privo del fiore della verginità nol credo assolutamente mai bello ed originale; e vedendo con quanta universale approvazione il restauratore le belle pitture tratti a suo piacere, purché senza materiali mancanze, lisciate e lucidate indi allettino la gente, volli l'arte sua, o che si sia, un po' conoscere alla domestica. Non mi diede molta confidenza gelosa dei suoi misteri e secreti, alla fine tanto la praticai e studiai quanto bastò a confermarmi con più fondamento nella mia opinione. La cosiddetta arte del restauro se ben veggo, fa un brutto servizio alle bellezze ingenuie della pittura, e merita la vostra disapprovazione. Quindi pieni come siete di cortesia e amorevolezza vi degherete di accettare le osservazioni allora fatte che v'indirizzo. Dato giusto laudo di tutto spero di vedervi diffondere ovunque ottime massime per la restaurazione delle pitture, zelare rigorosamente per l'osservanza rendendo sinonimi le parole restauro e guasto, giusta il desiderio di M<sup>o</sup> Bottari<sup>33</sup> ed altri illustri del vostro ceto»<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 3.58, *Corrispondenti "C"*; lettera del 24 luglio 1857.

<sup>31</sup> Si veda il secondo "abbozzo di prefazione" trascritto qui in appendice (Documenti, 4).

<sup>32</sup> Per comprendere i modi ed i limiti del lavoro del Cernazai riporto in appendice (Documenti, 4) alcune parti delle altre "prefazioni".

Il Cernazai si limitò dunque a ripetere i luoghi comuni contro il restauro già diffusi da numerosi scrittori d'arte alla fine del Settecento e lo fece con parole desunte da questi stesi studi, sicché sembra di leggere un *collage* erudito, invece che le considerazioni di un esperto collezionista che, per noi, sarebbero sicuramente più interessanti. Tuttavia anche Cernazai, come altri "amatori" dell'epoca, mostrò una notevole incoerenza fra i suoi scritti teorici e la sua attività di collezionista. Sappiamo infatti che fece regolarmente restaurare i dipinti della sua collezione, come dimostra ad esempio la corrispondenza con Tommaso Corsi, allora conservatore della Galleria Palatina a Firenze, al quale, nel 1857, si rivolse per avere il nome di un buon restauratore al quale affidare tre dipinti da poco acquistati. Il Corsi gli consigliò Antonio Marini<sup>35</sup>, Ugo Baldi ed Oreste Cambi, quest'ultimo infine prescelto dal Cernazai, anche per le sue minori pretese economiche<sup>36</sup>. Da questa corrispondenza emergono delle interessanti informazioni sul tipo di restauro condotto dal Cambi, soprattutto

<sup>33</sup> Su Bottari si vedano: G. Pignatelli - A. Petrucci, *Giovanni Bottari*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, pp. 409-418; U. Procacci, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, in «Rivista d'arte», 30, 1955, pp. 229-249; G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 71-75.

<sup>34</sup> Il testo continua quindi: «Tempo felice che ingenerando universalmente un'altissima venerazione e amore agli ottimi dipinti ravviverà in molti della fervida gioventù italiana il potente volere di paragonare alle [proprie] forze [quelle] che si diedero Leonardo e Giorgione. La pittura dall'oblio e dall'avvilimento ove si giace confinata nei vostri gabinetti e nelle gallerie, piena di una robusta bellezza con pubblica acclamazione ritorni felice fra i popoli, piacendo ed istruendo nei templi, nelle piagge e nei palazzi di ogni abitato. Vari tra voi, vari artisti sentono ed espressero nelle loro opere l'universale tendenza dei nostri tempi a raddrizzare e costringere ogni bella e vera umana espressione con l'assoluto bello e con vero sentimento religioso, perfezionando così ogni manifestazione dell'affetto umano». (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 5.5).

<sup>35</sup> Antonio Marini era un noto pittore purista ed un celebre restauratore fiorentino della prima metà dell'Ottocento. Fra il 1830 e il 1835 egli restaurò, sotto la direzione di Antonio Ramirez di Montalvo (direttore dell'Accademia di Firenze e degli Uffizi), gli affreschi di Andrea del Sarto nel chiostro della SS. Annunziata e quelli di Filippo Lippi nel coro del Duomo di Prato, attuando su entrambi i cicli pittorici estese ridipinture. Nel 1840 restaurò gli affreschi della Cappella del Bargello, dove era appena stato ritrovato il celebre ritratto di Dante e nel 1841 intervenne sugli affreschi di Giotto della Cappella Peruzzi in Santa Croce. Cfr. E. Spalletti, *L'Antologia di Viesseux, le tecniche artistiche e il restauro (e uno scritto poco noto su Antonio Marini)*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62, 1997, pp. 5-11.

<sup>36</sup> In una lettera del 27 settembre 1857 Corsi scrisse: «Qua abbiamo due valenti pittori insieme restauratori, Marini e Baldi: il primo specialmente è artista di raro merito. Non ardisco dirle nulla di approssimativo come ella mi richiede sul prezzo che potrebbe occorrere nell'opera di restauro da lei notatami, siccome è necessario vedere quale e quanto sia il lavoro che vi abbisogna». Riprendendo l'argomento nella lettera successiva, del 21 novembre 1857, aggiunge: «Conosco due abilissimi restauratori Ugo Baldi e Oreste Cambi: ho dato a fare per conto di amici sì all'uno che all'altro. Soddisfattissimi dell'opera di ambedue, ho però infine preferito il secondo per la sua probità. A questo ho parlato del vostro Andrea [si trattava di un dipinto attribuito ad Andrea del Sarto] e questo ha consentito con piacere al restauro se vorrete affi-

per quel che riguarda la reintegrazione pittorica, che il restauratore eseguì secondo la prassi dell'epoca, ovvero reintegrando le parti mancanti secondo lo stile del pittore a cui era stato attribuito il dipinto. Tommaso Corsi consigliava infatti il Cambi poiché sapeva attenersi scrupolosamente allo stile dell'autore, e non faceva come «alcuni restauratori» – i quali – «non imitano la maniera dell'autore, ma tolgono, cambiano e fanno arbitrariamente del proprio». Dal canto suo, Cernazai raccomandò al Cambi di ridipingere soltanto «le grandi perdite in guisa che le poche svelature e fessure restassero ove sono e apparisse ove avrebbe operato»<sup>37</sup>.

La consuetudine di effettuare i ritocchi secondo lo stile dell'autore (vero o presunto) è confermata anche da una lettera inviata al Cernazai da Felice Schiavoni,<sup>38</sup> che era un noto mercante di quadri ed uno dei pittori-restauratori più celebri delle Venezia. Nel 1853 il Cernazai gli inviò un piccolo dipinto di sua proprietà per avere un parere sull'attribuzione e sull'eventuale restauro dell'opera. Felice Schiavoni rispose di aver mostrato il dipinto anche al padre (anch'egli pittore e mercante di quadri), e che quest'ultimo trovava «il poco che si vedeva dell'originale, bene eseguito ma molto restauro antico (...) In quanto all'autore pensa che sia di certo Rainolds» e continuava:

darglielo. Giunto che sia il vostro quadro vi darò subito notizia del prezzo che richiederà il restauratore per l'opera sua». (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 3.58, *Corrispondenti "C"*).

<sup>37</sup> Questa lettera venne probabilmente indirizzata al Corsi verso il 1857-58. Nella stessa lettera il Cernazai precisa inoltre che, a parer suo, «i quadri riparati interamente o quasi a me non valgono che un'opera rifatta...» (b. 5, fasc. 5.4/36, *"Minute e copialettere senza data"*).

<sup>38</sup> Felice Schiavoni (Trieste 1803-Venezia 1881) fu avviato agli studi artistici dal padre Natale, anch'egli pittore; dal 1814 proseguì gli studi all'Accademia di Brera e, dal 1816 al 1821, in quella di Vienna (dove aveva seguito il padre) per concluderli infine a Venezia, dove visse successivamente, eccetto qualche breve soggiorno in altre città d'Italia, in Germania ed in Russia, dove rimase dal 1840 al 1847 per dipingere i ritratti della famiglia imperiale.

Natale Schiavoni (Venezia 1777-1858) fu allievo del Maggiorotto all'Accademia di Venezia e completò la sua formazione a Firenze come discepolo di R. Morghen. Nel 1797 si trasferì a Trieste, e nel 1808 a Milano, dove rimase fino al 1815, quando l'imperatore Francesco I lo chiamò a Vienna come ritrattista ufficiale di corte. Natale Schiavoni divenne celebre anche per le sue figure femminili, raffigurate come bagnanti, odalische o figure allegoriche, che gli valsero il nome di «pittore delle grazie». Nel 1821 ritornò definitivamente a Venezia e si dedicò allo studio della pittura veneziana del Cinquecento e al restauro dei dipinti antichi. Nel 1840 ricevette la cattedra di pittura all'Accademia di Venezia, comperò il Palazzo Giustiniani sul Canal Grande e vi aprì la «Galleria Schiavoni» dove assieme ai figli (Felice e Giovanni) si dedicò alla vendita di quadri antichi. Su Felice e Natale Schiavoni si vedano: L. Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni: vita, opere, tempi*, Venezia, Tipografia Municipale di G. Longo, 1881; L. Gasparini, *Natale Schiavoni a Trieste*, in «La porta orientale», 24, 1954, pp. 659-671; G. Perocco, *La pittura veneta dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1967, p. 17; B. Cinelli, *Felice Schiavoni*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, 30 giugno - 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli - G. Mazzariol - F. Mazzocca, Milano, Electa, 1989, p. 132; A. Tiddia, *Gli artisti: Felice Schiavoni in Neoclassico: arte, architettura e cultura a Trieste, 1790-1840*, catalogo della mostra (Trieste, 1990), a cura di F. Caputo, Venezia, Marsilio, 1990, p. 175.

«In tutto sono d'accordo con mio padre nel giudizio sul quadretto; come pure nel consigliarla di tenerlo come sta, e goderselo come buona reliquia, poiché restaurandolo non si saprebbe a quale pittore attenersi che, se anche si credesse di Rainolds, converrebbe aver conoscenza più estesa di quell'autore per imitarlo bene, e dopo tutto sarebbe cosa quasi tutta moderna, che di antico poco vi resiste»<sup>39</sup>.

Dalla corrispondenza del Cernazai sappiamo che egli era in contatto con molti mercanti d'arte e restauratori del nord-est d'Italia, come ad esempio il pittore veronese Carlo Ferrari<sup>40</sup>, ma non risulta che abbia mai fatto restaurare i dipinti della sua collezione<sup>41</sup> né al Ferrari né da altri restauratori locali, come ad esempio il pittore cividalese Francesco Dugoni (1827-1874)<sup>42</sup>, che pure era un suo "protetto" ed aveva

<sup>39</sup> BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 5, fasc. 1.11, *Corrispondenti "S"*.

<sup>40</sup> Carlo Ferrari (Verona 1813-1871) è noto prevalentemente come paesaggista, poiché i suoi ritratti ed i suoi dipinti storici e religiosi sono andati in gran parte perduti. Egli frequentò l'Accademia di Verona e, per breve tempo, anche quella Venezia. Fin dall'inizio Carlo Ferrari abbinò alla pittura una vasta attività nel commercio, nella riproduzione e nel restauro delle opere d'arte. Come pittore Carlo Ferrari ebbe uno straordinario successo commerciale, ratificato dalle numerose commissioni affidategli dal maresciallo Radetzky e dalla visita al suo studio dell'imperatore Francesco Giuseppe. Fra i suoi clienti c'erano inoltre il principe Troubetzkoy ed il principe Demidoff. Col tempo la sua facile vena pittorica divenne sempre più ripetitiva anche a causa dei crescenti impegni come mercante d'arte. Su Ferrari si vedano: *Paolo Tosio un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia, 1981-1982), a cura di M. Mondini - C. Zani, Brescia, Grafo, 1981, pp. 59-60; S. Marinelli, *La pittura "italiana" a Verona: 1795-1945*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona, Banca Popolare di Verona, 1986, pp. 185-189; *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra (Riva del Garda, 21 giugno-30 agosto 1987), a cura di M. Botteri - B. Cinelli - F. Mazzocca, Trento, Temi, 1987.

<sup>41</sup> Il primo contatto fra il Cernazai e Carlo Ferrari è documentato dalla ricevuta rilasciata da quest'ultimo per i due Canaletto (ora a Ca' Rezzonico) che egli vendette al collezionista friulano nel gennaio del 1848, ove si legge: «Le partecipo di aver ricevuto cento pezzi da venti franchi e tre quadretti per due vedute di Venezia del celebre Canaletto». Cernazai infatti cercava spesso di pagare i nuovi acquisti in parte in denaro ed in parte cedendo dipinti di sua proprietà. Il 2 settembre del 1849 Ferrari gli scrisse ancora: «Ora tengo un quadro dipinto a encausto rappresentante la Madonna, il Bambino, san Giovanni di grandezza al naturale dipinto sopra la tavola della più bella scuola lombarda, a me pare che sta col Leonardo da Vinci salvo il vero, oltre una bella Adorazione dei pastori con bella architettura, pare del Benvenuto, altro piccolo quadretto con la Madonna, il Bambino, santa Gnese che è segnato col nome antico nel rovescio del quadro: "Titianus"». Il 16 novembre del 1855 Carlo Ferrari scrisse ancora: «Ho una stupenda tavola una primizia di Raffaello dopo quella di Brera in Milano lo Sposalizio, questo è il primo Raffaello del regno Lombardo Veneto, scoperto nel mio viaggio. Rappresenta la Madonna in piedi che adora il Bambino sorretto da un angelo san Giovannino e l'angelo Raffaele, bel paesaggio, di figura tonda fatto sotto il Perugino, le figure sono alte come quelle del detto Sposalizio». Il 22 giugno 1856 infine scrisse al Cernazai per chiedergli di lasciar vedere la sua collezione a Gaetano de Cristani, un giovane pittore veronese suo protetto. (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 5.11, *Corrispondenti "E-F"*).

<sup>42</sup> L. Tullio Sgrazzutti, *Antonio Dugoni pittore cividalese dell'Ottocento*, in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 2, 1976, pp. 117-129.

restaurato i dipinti della contessa Du Barry a Venezia<sup>43</sup>. Sempre dall'epistolario, risulta che il Cernazai era in rapporto anche col pittore-restauratore friulano Antonio Taddio<sup>44</sup> che, fortunatamente, egli non impiegò mai come restauratore poiché, da quel poco che sappiamo, Taddio usava ridipingere per esteso i quadri affidatigli<sup>45</sup>. Dalla corrispondenza fra il Cernazai e il pittore si evince anche che quest'ultimo funse talvolta da mediatore per l'acquisto di opere d'arte<sup>46</sup>, e che la collezione del Cernazai costituiva una meta ambita per molti artisti locali che non avevano né i mezzi né il tempo per compiere viaggi d'istruzione in città lontane<sup>47</sup>.

Si può quindi concludere che, contrariamente a quanto affermava nei suoi "scritti teorici", il Cernazai fece regolarmente restaurare i dipinti della sua collezione, ma tentò almeno di selezionare gli operatori, ricorrendo a professionisti rinomati (anche se residenti in città lontane come Firenze) che potessero garantire la qualità dell'intervento.

<sup>43</sup> Nell'archivio Cernazai restano alcune lettere che testimoniano i rapporti fra i due uomini da cui si evince che il Cernazai aiutò economicamente il Dugoni, che era poverissimo, e lo invitò più volte a passare i mesi estivi nella sua villa di Ara di Tricesimo (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 4.30, *Corrispondenti "D"*).

<sup>44</sup> Antonio Tadio o Taddio (1803-1880), figlio di un medico veneziano e di Giacoma Taddio di Raveo, nacque a Graz nel 1803 e nel 1833 si trasferì a Raveo dove risiedette fino alla morte. Le sue prime opere note, come il *San Giovanni evangelista* di Ravascletto del 1843, e l'*Ultima cena* (da Leonardo) di Preone del 1848 sono copie di quadri famosi basate quasi sempre su incisioni che costituirono un ausilio fondamentale per la formazione da autodidatta e per l'attività pittorica del Taddio; è per questo motivo che egli insistette col Cernazai per poter copiare le sue incisioni raffiguranti i 12 apostoli di Dürer. Cfr. G. Pugnetti, *Piccoli maestri, tra Settecento e Ottocento, tra Enemonzo e Raveo*, in *Enemonz, Preon Raviei Socleif*, a cura di G. Ferigo, Udine, Societat Filologjiche Furlane, 2005, pp. 694-698.

<sup>45</sup> Uno dei pochi restauri noti effettuati dal Taddio, quello sulla *Crocifissione* di Palma il Giovane nella Parrocchiale di Preone, comportò infatti la totale ridipintura del dipinto. Tale ridipintura venne asportata nel 1997 dalla restauratrice Luciana Simonetti, che ringrazio per l'informazione. Su questo dipinto si veda anche *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, catalogo della mostra (Pordenone, 24 ottobre - 31 dicembre 1987), a cura di G. Ganzer, Udine, Magnus, 1987, p. 100.

<sup>46</sup> In una lettera del 5 febbraio 1847 il Taddio scrisse a Cernazai: «Le o' fatto menzione di quella palla d'altare che qui da me è in deposito di buona mano. Desidero quindi sapere dalla di lei bontà come si potrebbe combinare per farla vedere e poi comunicare con li proprietari, giacché io non me ne intrigo». In una lettera del 1846 il Taddio scrive ancora: «Appena arrivato in Artegna o' avuto il bene di vedere la sig.ra proprietaria del quadro. Essa insiste su li 4 napoleoni, m'à detto peraltro che, al di lei affacciarsi, si combineranno senz'altro e sono certo». (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 5, fasc. 1.2, *Corrispondenti "T"*).

<sup>47</sup> In una lettera del 30 agosto 1846, il Taddio scrisse: «Attesa la di lei Bontà nell'accordarmi che mandi persona per vedere degli 12 apostoli dell'Alberto Duro, non manco d'accogliere l'incontro presente, molto grato a tanto compatimento. Pure se mai fosse stato possibile trovare degli antichi dipinti, sarebbe a me stato di grande sollievo, e alla di lei grazia volendo non manca il rinvenirli; e se pure non fossero asportabili li copierei ove sono. Ò veduto una volta le dodici teste della *Cena* del Vinci, ma non so ove. Anche queste adattate ai busti dell'Alberto Duro formerebbero espressivi apostoli». Questa lettera documenta bene il metodo di lavoro del Taddio che spesso si limitò ad assemblare singole parti di dipinti famosi copiate da stampe. (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 5, fasc. 1.2, *Corrispondenti "T"*).



Tuttavia, come ho già detto, l'interesse e la novità degli scritti del Cernazai non risiedono nelle sue teorie sulla conservazione, e neppure nei metodi di restauro impiegati sui dipinti della sua collezione, bensì nell'incredibile quantità di appunti che egli raccolse per scrivere quella che, se fosse riuscito a portarla a compimento, sarebbe stata la prima *Storia del restauro* pubblicata in Italia. Tali appunti sono raccolti in due grossi fascicoli recanti sul frontespizio la data 1841, intitolati rispettivamente *Restauratori notizie generali* e *Restauratori copisti e contraffattori di pitture*<sup>48</sup>. Nelle oltre 600 carte che li compongono, Cernazai trascrisse informazioni inerenti il restauro tratte da ogni genere di libri e documenti, sia italiani che stranieri, databili fra il XVI e il XIX secolo. Naturalmente utilizzò in primo luogo i libri riguardanti le Belle Arti, ma anche diversi testi scientifici e tecnici, che per noi sono sicuramente i più interessanti. Infatti, è proprio su questi ultimi che intendo soffermare la mia attenzione; prima, però, vorrei ricordare alcuni dei libri "tradizionali" usati dal Cernazai, se non altro per dar conto della vastità della sua indagine bibliografica.

Naturalmente, egli trasse molte informazioni dalle numerose *Vite degli artisti*<sup>49</sup>, a cui vanno aggiunti i principali trattati e dizionari di belle arti<sup>50</sup>; utilizzò inoltre le guide di città e delle principali collezioni d'arte, sia italiane che straniere<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> I due fascicoli hanno le seguenti collocazioni: BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1, e b. 11, fasc. 7/2.

<sup>49</sup> Accanto alle *Vite* del Vasari, da cui trasse innumerevoli citazioni, il Cernazai utilizzò anche altri testi: G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi del papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642 (b. 11, fasc. 7/1.31); G.B. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, per il success. al Mascardi, 1672 (b. 11, fasc. 7/1.32); F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, per Santi Franchi, 1681 (b. 11, fasc. 7/1.1); C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, divise in due tomi*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri ad istanza di Gio. Francesco Davico, 1678; B. De Dominici, *Vite dei pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742-1745 (b. 11, fasc. 7/2.19); G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, scritto tra il 1696 e il 1722, ma pubblicato a Ferrara, presso Domenico Taddei, tra il 1844 ed il 1846; G. Baruffaldi, *Vita di Antonio Contri pittore e rilevatore di pitture dai muri*, Venezia, Merlo, 1834 (b. 11, fasc. 7/2.12); G.B. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori e architetti cremonesi*, Cremona, nella stamperia di Pietro Ricchini, 1774 (b. 11, fasc. 7/1.32 e b. 11, fasc. 7/2.21); A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, nella stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto, 1771; A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini, 1834 (b. 11, fasc. 7/2.19); L. Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso, Tipografia Andreola, 1833 (b. 11, fasc. 7/1.6); a cui vanno aggiunti alcuni repertori stranieri come il *Dizionario tedesco degli artisti* di J.R. Füssli, ossia l'*Allgemeines Künstlerlexicon*, Zurich, ben Orell, Gessner, Fuesslin und Compagnie, 1779 (b. 11, fasc. 7/1.9) e A.C. Quatremere de Quincy, *l'Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael*, Parigi, de l'imprimerie de Rignoux, 1824 (b. 11, fasc. 7/2.20).

<sup>50</sup> Come ad esempio *La storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, di Luigi Lanzi, III ed. Bassano, presso G. Remondini e f.i, 1809 (b.11, fasc.7/2.21), dalla quale appun-

È interessante notare che il Cernazai trasse delle informazioni su Pietro Edwards, del quale non sapeva nulla, dalla *Guida per la città di Venezia*, pubblicata dal Moschini nel 1815. Egli scrisse, infatti: «Edwards Pietro, pittore, architetto, restauratore di pitture, lombardo (...) ho dato a questo pittore le indicate arti ma Gian Antonio Moschini, nella *Guida per la città di Venezia*, mette: “Edwards Pietro peritissimo nell’arte, nella storia e filosofia pittorica, vivente in Venezia”, né altro dice. Bramerei dunque sapere se parlasi d’un solo soggetto»<sup>52</sup>. Il fatto che il Cernazai non avesse mai

ta erroneamente che «Ignazio Hugford, nato a Pisa nel 1703 e morto a Firenze nel 1778, ridipinse la tavola di Raffaello [sic] a Santa Felicità»; G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, 7 voll., Roma, appresso N. e M. Pagliarini, 1757-1773; P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura, e architettura nel quale sotto brevità si descrivono le notizie dei suddetti artefici antichi, moderni, e viventi [...] opera utilissima a tutti i dilettanti delle belle arti, già compilata da Fra’ Pellegrino Antonio Orlandi [...] ed ora notabilmente accresciuta fino all’anno 1775*, Firenze, Gaetano Cambiagi, 1788, da cui riporta: «Vincenzo Gotti, pittor fiorentino e discepolo di Agostino Veracini. Questo artefice ha fatto varie opere ma la sua abilità maggiore, nella quale si è distinto è quella di raccomandare le pitture guaste dalle intemperie dell’aria, o dall’ingiuria dei tempi. Vive in patria». (b. 11, fasc. 7/2.18); F. Milizia, *Dizionario delle Belle arti del disegno*, Milano, tipografia di Pasquale Agnelli, 1802, (b. 11, fasc. 7/1.2); M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, Franco Nicolini, 1674; C. Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte*, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648 (b. 11, fasc. 7/1.9). Fra i trattati stranieri, il Cernazai cita A. Palomino, *El Museo pictorico*, Madrid, impressor del Reyno, 1715-24 (b. 11, fasc. 7/1.21; b. 11, fasc. 7/1.21; b. 11, fasc. 7/1.32); e V. Carducho, *Dialogos de la pintura*, Madrid, impresso con licencia por Fr.co Martinez, 1633, (b. 11, fasc. 7/1.32). A queste opere vanno aggiunti anche alcuni testi meno conosciuti come A. Neumayr, *Memoria storico critica sopra la pittura*, Padova, per li Penada, 1811 (b. 11, fasc. 7/1.6); G. van Huysum, *Abecedario fiorentino*, (b. 11, fasc. 7/2.19); J.B.B. Boutard, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l’architecture*, Paris, ches Le Normant Pere Libraire, Ch. Gosselin, 1826 (b. 11, fasc. 7/1.2).

<sup>51</sup> G.F. Morelli, *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l’augusta città di Perugia*, Perugia, per il Costantini, 1683; C. Bianconi, *Nuova guida della città di Milano*, Milano, nella stamperia Sistori, 1787 (b. 11, fasc. 7/1.34); C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686; R. d’Azeglio, *La reale galleria di Torino illustrata*, 4 voll., Torino, Chirio e Mina, 1836-46 (b. 12, fasc. 4.2) ed inoltre la *Raccolta di ottanta stampe rappresentanti i quadri più scelti de’ ssig.ri march. si Gerini di Firenze*, Firenze, appresso Niccolo Pagni e Giuseppe Bardi, 1786 (b. 11, fasc. 7/1.50) e la *Descrizione della Reale Galleria di Firenze secondo lo stato attuale*, Firenze, Cambiagi Gaetano, 1792. Accanto a questi testi Cernazai cita anche alcuni cataloghi di gallerie straniere come: P. L. Ghezzi, *Description de tableaux de la galerie royale et de cabinet de Sans Souci à Postdam* del 1771; P.M. Gault de Saint Germain, *Guide des amateurs de Peinture. Ecole italienne*, Paris, 1835 (b. 11, fasc. 7/2.1); R. Pierre, *Catalogue des tableaux précieux qui composent le cabinet de seu M. Gagny*, Paris, de l’imprimerie de Didot, 1768; C.M. Westmacott, *British galleries of painting and sculpture*, London, 1824; T.C. Bruun Neergaard, *Lettre sur la galerie du Düsseldorf*, Copenhagen, 1809; *La galleria del card. Fesch* (b. 11, fasc. 7/1.43).

<sup>52</sup> BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/2.14.

sentito parlare di Edwards (morto nel 1821), pur essendo vissuto a Venezia fra il 1830 e il 1833, conferma l'oblio che, nella città lagunare, circondò ben presto la figura ed i metodi del gran restauratore inglese<sup>53</sup>.

Accanto a questi repertori artistici "tradizionali", Cernazai usò anche dei testi che al giorno d'oggi sono quasi sconosciuti, come l'*Enciclopedia metodico-critica ragionata delle belle arti* dell'abate Pietro Zani (1748-1821)<sup>54</sup>, di cui furono pubblicati soltanto alcuni volumi fra il 1819 e il 1823<sup>55</sup>. Cernazai possedeva sicuramente l'*Enciclopedia* dello Zani, poiché nei suoi appunti si trovano continuamente delle citazioni tratte da essa, ma purtroppo la dispersione della biblioteca impedisce qualsiasi verifica.

<sup>53</sup> Su Pietro Edwards esiste ormai una discreta bibliografia; cito per praticità il capitolo *Conservazione delle opere d'arte a Venezia fra il 1780 e il 1830*, che ho inserito nel libro C. Köster, *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, a cura di G. Perusini, Udine, Forum, 2001, pp. 67-96, che contiene anche la bibliografia precedente.

<sup>54</sup> P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, parte I (vol. I-XVI) e la parte II (vol. VIII), Parma, Tipografia Ducale, 1819, 1821, 1823. Pietro Zani (Fidenza 1748-1821) era un singolare studioso di belle arti che, per alcuni versi, assomigliava al Cernazai. Scrive infatti di lui Vincenzo Plateretti in una lettera del 22 aprile 1785: «Il nostro Zani sta come al suo solito zibaldonando, e mi fa venire la colera poiché non si applica seriamente a qualche cosa, e mi dice che lo farà poi, ma intanto coi giorni passano gli anni» (cfr. A. Leandri, *Pietro Zani e l'idea Enciclopedica*, Fontevivo, Teconostampa, 2006, p. 26). Pietro Zani, che era di umili origini, entrò ancor giovane al servizio della principessa Enrichetta d'Este, nel 1779 prese gli ordini e poté finalmente dedicarsi ai suoi amati studi sulle belle arti e al collezionismo di stampe che costituirono il principale interesse della sua esistenza. Nel 1775 si recò a Roma, dove entrò in contatto con Pompeo Batoni e poté effettuare i primi acquisti di stampe; nel 1787 fu a Milano ospite dall'amico Carlo Bianconi (1732-1802), segretario dell'Accademia di Brera (dal 1778 al 1802) e grande collezionista di stampe. Già nel 1789 lo Zani pubblicò il *Prodotto* della sua *Enciclopedia* coll'intento di far conoscere in Italia e all'estero la sua opera il cui scopo era quello di «riunire in un solo testo, in ordine alfabetico (come l'*Abecedario* dell'Orlandi) tutto quello che egli trovava sparso nei libri inerente la materia delle belle arti» (A. Leandri, *Pietro Zani*, cit., p. 63). Oltre all'*Enciclopedia*, Pietro Zani pubblicò anche, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione*, Parma, Carmignani, 1802. Su Pietro Zani si vedano: A. Toscani, *Di Pietro Zani e dell'Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti: notizie raccolte e ordinate*, Urbino, Tipografia Della Cappella, 1893; L. Farinelli, *Il carteggio di Pietro Zani conservato nella "Palatina" di Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», 38, 1, 1986, pp. 334-377; e soprattutto Angela Leandri, *Pietro Zani*, cit. Ringrazio il dott. Benvenuto Uni, presidente della associazione culturale "Le vie del sale", che ha promosso tale pubblicazione, per avermene inviata una copia.

<sup>55</sup> Il progetto della *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, di cui vennero pubblicate soltanto la parte prima (vol. I-XVI) e la seconda parte (vol. VIII), Parma 1819, 1821, 1823, era il seguente; I parte: *Indice alfabetico dei professori tutti ed artefici, i quali in qualunque ramo delle nostre belle arti essendosi in qualche maniera distinti se n'abbia a rendere memoria*; II parte: *Catalogo ragionato universale delle stampe classiche antiche e moderne*; III parte: *Raccolta di cataloghi ragionati de' più celebri maestri d'incisioni*; IV parte: *Catalogo generale delle marche*; V parte: *Vita di tutti i professori di belle arti*; VI parte: *Serie di tutte le opere più pregevoli in materia di Belle arti*; VII parte: *Spiegazione dei fatti storici mitologici e d'altri generi*; VIII parte: *Bibliografia ragionata delle belle arti*. (A. Leandri, *Pietro Zani*, cit., pp. 57-63).

Accanto ai libri, Cernazai utilizzò spesso anche le riviste d'arte, fra cui in primo luogo le «Memorie enciclopediche romane»<sup>56</sup> ed il «Giornale arcadico di belle arti»<sup>57</sup>, ma anche alcune riviste straniere, come ad esempio il «Gentelman's Magazin», da cui ricopiò un virulento articolo del 1764 contro il restauro dei dipinti<sup>58</sup>.

Oltre alle riviste specializzate, lo studioso fece anche un attento spoglio dei quotidiani, come la «Gazzetta di Venezia», e la «Gazzetta di Milano»<sup>59</sup> su cui nel 1836 venne pubblicato, senza firma, un lungo articolo intitolato *Sul Commercio e ristauo dei quadri*. Il fatto che nell'archivio Cernazai questo pezzo sia trascritto in bella copia, e non copiato frettolosamente come gli altri suoi appunti, mi induce ad assegnarlo allo stesso Cernazai, poiché anche gli altri suoi scritti pronti per la pubblicazione (come il saggio su Giorgione) sono trascritti in bella copia dalla stessa mano. Questo scritto inoltre rispecchia sia le idee sia la prosa contorta del Cernazai, come si può vedere dall'ampio stralcio che trascrivo qui di seguito:

«L'Italia non senza dolore vedeva per lidi stranieri pellegrinare le sue più belle tavole dei suoi famigerati artefici, appartenenti alle private famiglie e ai monasteri messi a ruba ed in altri usi conversi, ed i mercatanti di quadri, lieti del lucroso traffico che li arricchiva senza fatica, ponevano ogni studio a accorrere da tutte le bande le opere appellate della scuola, la quale secondo quanto a tutti è chiaro, comprende non sola-

<sup>56</sup> *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità e belle arti*, Roma, presso Carlo Mordacchini incontro il teatro Argentina, 1805-16. Nel vol. V (1811, pp. 127-128) si trova la lettera di P. Palmaroli del 10 settembre 1810; Cernazai riporta da questa rivista il *Catalogo degli artisti stabiliti e attualmente dimoranti in Roma disposti in ordine alfabetico*, t. IV, 1808, p. 140. (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.1). Su questa ed altre riviste del primo Ottocento si veda: L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età Neoclassica: "Le memorie per le belle arti" e "Il giornale delle belle arti"*, in Roma, "il Tempio del vero gusto". *La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno (Salerno-Ravello 26-27 giugno 2007), Firenze, Edifir, 2001, pp. 91-99.

<sup>57</sup> Da L. Marcucci, *Osservazioni chimiche nell'alterazione dei quadri dipinti ad olio*, «Giornale arcadico», XXVII/3°, 1823, p. 158. Da quest'articolo il Cernazai trasse alcune informazioni sull'*Oscureamento delle pitture* (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7 /1.28).

<sup>58</sup> Si veda in appendice (Documenti, 5). Il Cernazai scrive in proposito: «Dans le Gentelman's magazine, 1764, p. 534 on trouve des observations sur les erreurs commises au moyen des procédés de la restauration et sur les sujets qui peuvent résulter pour la valeur de la restauration des tableaux» (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.6). Non capisco per quale motivo tale commento sia in francese: potrebbe essere che questo brano del «Gentelman's Magazine» fosse stato inviato al Cernazai da qualche corrispondente in traduzione francese. Il «Gentelman's magazine», fondato nel 1731, era una rivista mensile che si occupava anche di argomenti culturali. Cessò le pubblicazioni nel 1907.

<sup>59</sup> La «Gazzetta di Milano» e la «Gazzetta di Venezia» riportavano essenzialmente atti e documenti ufficiali dello stato. Fondate rispettivamente nel 1815 e nel 1816, queste due riviste furono sempre docili strumenti del governo austriaco. La «Gazzetta di Venezia» venne pubblicata dal 1816 al 1931.

mente le pinture degli scolari, ma quelle ancora degli imitatori. Queste opere venivano per cerca ardentemente degli stranieri piovuti in Italia: si acquistavano a grandissimo prezzo e si trasferivano incontamente ad abbellire le loro splendide gallerie. Alcune però di queste portavano il lento oltraggio degli anni e si vedevano dilavate nei colori, o rose nella tela. Si cercò modo allora di ammendarle in forma che il profano nell'arte incontaminate le riputasse, e in questa maniera nacque l'invocato ristauro. Sulle prime esso fu operato con i colori preparati ad olio, ma il fresco lavorio falliva il venditore eloquente, manifestandosi all'occhio dello stesso compratore inesperto. Si usarono tosto i colori distemperati con la vernice di mastice, e l'occhio affatturato stimò quei dipinti non mai stati offesi dall'ala predatrice del tempo. Milano venne in voce per la singolare perizia di alcuni in fatto di restauro. Fu valentissimo restauratore Giuseppe Appiani, artista di qualche merito, Boldrini ottenne pure qualche grido, e di presente Guizzardi di Bologna entra innanzi a tutti i viventi per cognizione e per arte. In tanta furia di compratori crebbe in infinito la frotta dei restauratori. Carpentieri, palafrenieri, famuli di salumai ed altri artificiuZZi osaron da loro stessi gridarsi altamente conoscitori di quadri antichi, e financo facitori valenti di pitture; e senza studio di disegno, di mitologia, di tinte, manchevoli affatto delle cognizioni che costituiscono il pittore e necessarie al coscienzioso restauratore, colle sacrileghe mani assalirono le venerabili antichità (...) rovinando essi in quindici anni più quadri, che non ne distrusse il corso di tre secoli (...). Il sudiciume che il tempo reca sugli oggetti fu imitato, e imitato pure, per quanto fu possibile, lo smalto coll'aiuto della vernice coppale: ed in questa ladra guisa si uccellarono gli amatori in buona fede, i quali le pagarono per opere antiche. Per acquistar fede maggiore a tali opere si accompagnano sempre con la storia cronologica di tutte le famiglie, per le quali esse passano, e ti vengono snocciolando le più singolari bugie del mondo»<sup>60</sup>.

Chiunque sia l'autore di quest'articolo, dimostra un'esperienza diretta del restauro e del mercato antiquariale, ed una spiccata avversione per i restauratori ed i mercanti d'arte che «spogliano l'Italia delle sue opere migliori»: un argomento su cui Cernazai intendeva scrivere un'opera che, come al solito, rimase allo stadio di prefazione<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> «Gazzetta di Milano», 1836 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.4).

<sup>61</sup> Quest'opera avrebbe dovuto intitolarsi: *Sulla necessità di rimettere e conservare all'Italia i suoi monumenti del dott. Pietro Cernazai udinese*. In un brano tratto da quest'opera si legge: «Delle assidue ricerche che vo facendo sui libri e sui quadri, vari amici mi sollecitarono ad esporre in pubblico qualche frutto (...) pur mi è forza assecondarli non a loro sola soddisfazione, ma vivamente mosso e spinto da ardente amore ai buoni dipinti che veggio da tutti gli italiani disprezzati ed allegramente guastati, o venduti ad ogni passo ai forestieri. (...) In fatto d'arti e di scienze così grande e benemerita è la nostra Nazione che più illustre

Come ho già detto, fra i testi utilizzati dal Cernazai, quelli di maggiore interesse sono sicuramente i libri scientifici ed i manuali tecnici, anche perché sono meno noti agli odierni studiosi del restauro.

Nella prima pagina dei suoi appunti, il Cernazai pose un asterisco accanto ai libri che giudicava di maggiore interesse e, non a caso, sono tre testi di carattere tecnico: la *Relazione sul trasporto della Vergine di Foligno* (1802)<sup>62</sup>, il trattato di Francois Xavier de Burtin sulle *Conoscenze necessarie agli amatori di dipinti* (1808)<sup>63</sup>, ed il *Saggio analitico chimico sopra i colori minerali* di Lorenzo Marcucci (1816)<sup>64</sup>.

Questi interessi del Cernazai trovano conferma anche in alcune citazioni tratte da alcuni rarissimi testi tecnici che verosimilmente gli vennero inviati da alcuni corrispondenti. Fra questi ultimi si distinse il suo corrispondente parigino, che gli fornì un testo tratto dal repertorio dei brevetti di Parigi<sup>65</sup>. Si tratta del metodo inventato da J. Louis Boucarut, nel 1837, per costruire dei supporti lignei non soggetti alle alterazioni termoisometriche, e del sistema inventato da Blanchard nel 1835 per la macinazione dei colori<sup>66</sup>.

Cernazai cita inoltre il manuale di C. Köster, *Über Restauration alter Ölgemälde*, pubblicato a Heidelberg nel 1827<sup>67</sup>, che è il primo manuale di restauro pubblicato in Europa. Per quanto ne so, Cernazai è l'unico italiano dell'Ottocento che cita questo manuale e gli altri libri sul restauro e sulle tecniche artistiche pubblicati in Germania nei primi decenni dell'Ottocento<sup>68</sup>.

dopo la greca non annovera la storia (...) mentre s'ammirano e quasi adoransi ogni avanzo delle età figurative dell'Egitto e di Grecia, dell'Italia antica da noi presentemente vengono conculcate ed avvilitate le migliori pitture dal sec. XIII al XVII» (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 5.9).

<sup>62</sup> G. De Morveau, *Rapport sur la restauration du tableau de Raphael, connu sous le nom de la Vierge de Foligno, par les citoyens Guiton, V. Taunay et Bertollert*, Paris, an. X, 1802; rist. in P. Lacroix, *Restauration des Tableaux de Raphael*, in «Revue Universelle des arts», IX, 1859, pp. 220-228 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b.11, fasc.7/1.1).

<sup>63</sup> EX. de Burtin, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux*, Bruxelles, de l'imprimerie de Weissenbruch, place de la Cour, 1808; II ed. Valenciennes, Lemaitre, 1846 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.1).

<sup>64</sup> L. Marcucci, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali (...) colle note del sig. Pietro Palmaroli*, Roma, nella stamperia di Lino Contadini, 1816 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc.7/1.1).

<sup>65</sup> Talvolta (ma non sempre) questi sono inseriti come foglietti volanti fra le carte del Cernazai ed appaiono chiaramente scritti da un'altra mano.

<sup>66</sup> Riporto in Documenti (n. 6) soltanto la trascrizione del metodo di Boucarut, che è il più interessante (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.25; per Blanchard cfr. ivi, fasc. 7/1.8).

<sup>67</sup> Il testo di Köster è costituito da 3 fascicoli di cui il primo venne pubblicato nel 1827, mentre gli altri due furono pubblicati rispettivamente nel 1828 e nel 1830. Su questo e sugli altri manuali tedeschi del primo Ottocento si veda: C. Köster, *Üeber Restauration alter ölgemälde* (Heidelberg, 1827-1830) a cura di G. Perusini, traduzione di G. Perusini - P. Di Lenardo, Udine, Forum, 2001 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 4.1).

<sup>68</sup> Come ad esempio quello di E.G.H. Lucanus, *Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte*, Leipzig, Baumgartener, 1828, e quelli precedenti di J.Q. Jahn,

Fra le fonti scientifiche del Cernazai vi sono infine alcuni libri di chimica, come il manuale del Gazzera (1836)<sup>69</sup>, e soprattutto il *Corso di chimica economica* di Giuseppe Giuli (1818), che probabilmente il Cernazai aveva nella sua biblioteca, poiché lo cita diverse volte<sup>70</sup>.

Da questi appunti, infine, si deduce che Cernazai nutriva un grande interesse per le caratteristiche ed i metodi di fabbricazione dei pigmenti (argomento che riprende più volte anche nella sua corrispondenza<sup>71</sup>), tanto che, nel 1841, trascrisse la ricetta per un nuovo surrogato della biacca apparsa sulla «Gazzetta di Venezia»<sup>72</sup>.

### *Conclusioni*

Da quanto detto, emerge chiaramente l'incredibile mole di lavoro svolta dal Cernazai, ma è legittimo interrogarsi sull'effettiva utilità di questo lavoro, e soprattutto sul metodo di ricerca adottato dallo studioso friulano. Comincerò da quest'ultimo punto.

Il Cernazai raggruppava per argomenti le informazioni che traeva dai libri e dagli appunti inviatigli da altri. Tali argomenti si possono suddividere in tre principali filoni di ricerca, che sono effettivamente quelli attorno a cui ruota la storia della conservazione delle opere d'arte: la storia del restauro, la storia del gusto e la storia delle tecniche artistiche. Purtroppo il Cernazai appare, come sempre, poco organizzato e sintetico: ad esempio, vi sono diversi "raggruppamenti tematici" quasi identici, sicché le informazioni vengono parcellizzate o ripetute più volte. Entro questi "contenitori"

*Abhandlung über das Bleichen und Reinigen der Öble, nebst einem Beitrage über die Ausbesserung alter Gemälde*, Dresden 1803; J. D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden künste*, 5 voll., Göttingen, Rosenbusch, 1789-1808; W. von Lüdemann, *Geschichte der Kupferstechkunst*, Dresden, Hilscher, 1828; A. Hirt, *Die Geschichte der Bildenden Künste bei Alten*, Berlin, Duncker und Humblot, 1833 (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 12, fasc. 4.1).

<sup>69</sup> *Opera di chimica per i liquidi in generale. Ricette composte e garantite dall'autore sig. conte di Gazzera professore di Chimica*, Modena, Vincenzi e compagno, 1836. *Per pulire i quadri vecchi* (p. 26): «Due once essenza di trementina, 1 oncia di spirito ben mischiato, con del cotone si lava il quadro, subito si passa della trementina sola, e se ci è delle macchie difficili si lava con della tintura di sale tartarico, subito si passa la trementina sola e dopo si passa una vernice composta di 3 once di mastico succinico [resina contenente acido succinico] sciolto in 9 once di trementina» (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.24).

<sup>70</sup> Ringrazio Antonella Gioli per le preziose informazioni sul testo di Giuseppe Giuli, *Corso di chimica economica*, 2 voll, Firenze, presso Leonardo Ciardetti, 1818-19 (cfr. qui in Documenti, 7).

<sup>71</sup> *Colori nuovi: Descrizione di un moderno modo di fare il bianco di Piombo, Azzurro di Prussia...* (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 11, fasc. 7/1.29). Nel 1857 offrì del rosso di Spagna a Tommaso Corsi (che lo ringraziò in una lettera del 27 settembre (BSAU, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 3.58, *Corrispondenti "C"*) e nel 1836 scrisse al padre di non aver trovato a Vienna biacca di buona qualità (si veda la nota 15).

<sup>72</sup> «Gazzetta privilegiata di Venezia», giov. 4 marzo 1841: *Scoperta ed invenzione di un surrogato della biacca*.

egli trascriveva le citazioni che reputava significative, annotando in calce (talvolta in maniera incompleta) il testo di provenienza. L'aspetto più singolare e, a mio avviso, deludente è che Cernazai non inserì quasi mai, accanto a queste note, delle considerazioni personali o dei rimandi ad altri testi, per cui alla fine sembra di trovarsi davanti ad una "prima nota" che l'autore avrebbe dovuto successivamente rielaborare. È difficile tuttavia capire se si tratta realmente di un lavoro incompleto (passano almeno 15 anni fra la stesura di questi appunti e la morte di Pietro), o se invece questa stesura sommaria e disordinata costituisce l'abituale metodo di lavoro del Cernazai che lo porta a procedere "per accumulo", spinto da un'inesausta e sterile ansia di completezza<sup>73</sup>. Il risultato finale è un testo abnorme e disordinato, da cui è estremamente faticoso trarre qualche informazione che vada oltre al puro e semplice elenco bibliografico.

Va detto che sia nell'indagine secondo tre principali direttrici (storia del restauro, storia del gusto e storia delle tecniche artistiche), sia nella scelta dei "titoli" sotto cui riunire le informazioni, il Cernazai mostra spesso un notevole acume; vi sono tuttavia alcuni "titoli" che sembrano di particolare interesse come ad esempio le *Leggi relative ai restauratori*, ma che, ad un esame ulteriore, risultano deludenti, o perché poco sviluppati, o perché privi di ogni rimando alla realtà e all'esperienza personale.

Il merito del Cernazai sta quindi nell'aver compreso l'importanza della conservazione delle opere d'arte (sia dal punto di vista tecnico che dal punto di vista storico-teoretico) ma, a causa dei suoi limiti, forse più caratteriali che intellettuali, non riuscì a sviluppare correttamente tale ricerca. Per comprendere meglio il suo metodo di lavoro, riporterò alcuni dei "titoli" prescelti dal Cernazai, cominciando da quelli inerenti la storia del restauro:

*Sentenze di amatori a favore del restauro; Sentenze di non amatori delle belle arti a favore del restauro; Sentenze di non amatori contro il restauro, guastatori di quadri; Patina dei vecchi quadri; Conservazione dei dipinti presso i privati; Conservazione di pitture esposte al pubblico; Leggi relative ai restauratori; Luoghi convenienti per quadri; Trasporto delle pitture; Copie e originali; Antichi pittori restauratori; Contraffattori di pitture; etc. etc.*<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Davanti a questo manoscritto viene spesso da pensare alle enciclopedie tecniche dell'Ellenismo o dell'Alto Medioevo (come ad es. il *Manoscritto di Lucca*) per il disordine e la frammentarietà con cui sono raccolti i dati.

<sup>74</sup> Per quel che riguarda la storia del restauro i principali temi trattati (con le relative indicazioni archivistiche) sono: *Restauratori notizie generali* (b. 11, fasc. 7/1.1); *Restauratori di quadri in generale* (b. 11, fasc. 7/1.2); *Sentenze di amatori a favore del restauro* (b. 11, fasc. 7/1.5); *Sentenze di non amatori delle belle arti a favore del restauro* (b. 11, fasc. 7/1.6); *Sentenze di non amatori contro il restauro* (b. 11, fasc. 7/1.6); *Sentenze illustri sul restauro dei quadri* (b. 11, fasc. 7/1.9); *Guastatori di quadri* (b. 11, fasc. 7/1.12); *Antiche pitture restaurate* (b. 11, fasc. 7/1.14); *Patina dei vecchi quadri* (b. 11, fasc. 7/1.20); *Merito delle pitture vecchie* (b. 11, fasc. 7/1.21);



Egli, dunque, individuò correttamente alcuni nodi del restauro che sono validi ancor oggi, come quello del contrasto fra profani e addetti ai lavori, il problema delle copie e dei falsi, l'importanza di una corretta collocazione dei dipinti al fine della loro conservazione, il problema della patina e dei possibili danni provocati da restauri scorretti, il problema delle alterazioni dei materiali costitutivi dei dipinti, etc.

Fra i temi relativi alla storia del gusto vi sono ad esempio i seguenti titoli: *Disistima delle pitture anteriori al XVI sec.*, che riguarda ovviamente la rivalutazione, caldamente auspicata dal Cernazai, dei "Primitivi"; *Gallerie*, ove riporta i cataloghi delle principali gallerie italiane ed europee, senza tuttavia aggiungere alcun commento sull'allestimento o sui restauri di queste collezioni; *Sogno per formare una galleria dello stato Veneto*, ove fornisce lunghi elenchi dei pittori veneti (e friulani) che a suo avviso meritavano di figurare in questa ipotetica galleria<sup>75</sup>.

Per quel che riguarda le tecniche artistiche i principali titoli sono: *Colori vecchi*; *Colori nuovi*; *Materie che servono ai pittori*; *Tele, tavole, velatura*; *Imprimitura de' quadri*; *Encausto*; *Quadri a tempera*; *Vernici per quadri*; *Vernici od altro per dipinti a fresco*; etc.<sup>76</sup>.

Cernazai mostra dunque un chiaro interesse sia per le tecniche esecutive (dall'encausto alla tecnica dei "Primitivi", fino ai nuovi materiali pittorici) sia per l'eterno problema delle vernici.

Un aspetto difficile da valutare è quello della reale consultazione dei testi citati da parte del Cernazai. Una verifica in tal senso è quasi impossibile poiché, Pietro commentò raramente i brani trascritti; in molti casi, però, ho avuto l'impressione che si trattasse di testi che egli conosceva soltanto attraverso le informazioni di qualche corrispondente, poiché le citazioni sono errate o incomplete, come se egli non avesse potuto visionare direttamente i testi citati (credo che sia questo, ad esempio, il caso del manuale di Köster e degli altri testi tedeschi).

*Oscureamento delle pitture* (b. 11, fasc. 7/1.28); *Conservazione dei dipinti presso i privati* (b. 11, fasc. 7/1.32); *Conservazione di pitture esposte al pubblico* (b. 11, fasc. 7/1.32); *Distruzione delle pitture* (b. 11, fasc. 7/1.33); *Leggi relative ed applicabili ai restauratori* (b. 11, fasc. 7/1.38); *Luoghi convenienti per i quadri* (b. 11, fasc. 7/1.41); *Trasporto delle pitture* (b. 11, fasc. 7/1.48); *Copie/originali* (b. 11, fasc. 7/2.1); *Antichi pittori restauratori* (b. 11, fasc. 7/2.2); *Copiatori di quadri di illustri pittori* (b. 11, fasc. 7/2.10); *Contraffattori di pitture* (b. 11, fasc. 7/2.11); *Pittori celebri che restaurarono* (b. 11, fasc. 7/2.18)

<sup>75</sup> Riporto qui di seguito le segnature archivistiche: *Disistima delle pitture anteriori al XVI sec.* (b. 11, fasc. 7/1.34); *Gallerie* (b. 11, fasc. 7/1.43); *Sogno per formare una galleria dello stato Veneto* (b. 11, fasc. 7/2.21).

<sup>76</sup> Riporto questi titoli con le indicazioni archivistiche: *Colori vecchi* (b. 11, fasc. 7/1.18); *Materie che servono ai pittori* (b. 11, fasc. 7/1.19); *Tele, tavole, velatura* (b. 11, fasc. 7/1.25); *Imprimitura de' quadri* (b. 11, fasc. 7/1.37); *Encausto* (b. 11, fasc. 7/1.40); *Quadri a tempera* (b. 11, fasc. 7/1.46); *Vernici per quadri* (b. 11, fasc. 7/1.47); *Vernici od altro per dipinti a fresco* (b. 11, fasc. 7/1.47).

Questa ipotesi introduce il problema degli informatori utilizzati da Cernazai nel campo del restauro. Non esiste alcuna prova diretta sull'esistenza di tali corrispondenti (come ad esempio lettere con richieste d'informazioni bibliografiche), ma abbiamo diverse testimonianze sull'impiego di analoghi corrispondenti in altri settori di ricerca del Cernazai, come quello delle ricerche agiografiche. Per questo motivo, e per le ragioni già elencate, mi pare legittimo ipotizzare che egli abbia esteso questo metodo anche alle ricerche sulla conservazione dei dipinti, tanto più che in taluni casi, come quelli del brevetto parigino del Bocarut o dei libri di Köster, gli sarebbe stato difficile accedere direttamente ai testi originali. A ciò bisogna aggiungere che grazie alla sua intensa e vastissima attività di bibliofilo egli aveva una rete molto estesa ed organizzata di corrispondenti. Purtroppo, la dispersione della biblioteca Cernazai impedisce ormai qualsiasi verifica.

La mancanza di annotazioni personali appare tanto più singolare se pensiamo che la sua attività di collezionista portò spesso il Cernazai a confrontarsi con i problemi pratici del restauro, e sarebbe dunque lecito attendersi appunti simili a quelli, dettagliati e vivacissimi, che il collezionista tedesco Sulpiz Boisserée (1783-1854) lasciò sul restauro dei dipinti della sua collezione<sup>77</sup>. I commenti personali del Cernazai si contano invece sulle dita di una mano, e uno dei più significativi è senza dubbio quello, già riportato, su Pietro Edwards, di cui egli apprese l'esistenza dalla *Guida di Venezia* del Moschini. Di conseguenza, assai poco della sua esperienza di studioso d'arte, collezionista e committente di restauri traspare in questi appunti, tanto è vero che le rare e succinte annotazioni personali sul restauro si trovano quasi esclusivamente nella sua corrispondenza privata con studiosi, mercanti d'arte o restauratori.

Concludendo, si può quindi affermare che, sebbene la *Storia del restauro* del Cernazai sia un'"opera mancata", questi appunti sono comunque interessanti, poiché nessuno dei coevi testi sul restauro contiene una bibliografia così estesa. Questi appunti ci offrono, infatti, una documentazione quasi completa dei libri sul restauro allora disponibili. Con questo materiale bibliografico, uno studioso più lucido e organizzato avrebbe potuto scrivere la *Storia del restauro* 150 anni prima di Alessandro Conti. Forse, però, i tempi non erano ancora maturi o, più semplicemente, il Cernazai non era l'uomo adatto per questo lavoro.

Questi appunti documentano, infine, il forte divario fra l'abilità commerciale del Cernazai (confermata dalla sua collezione) e la sua assoluta incapacità di esprimere razionalmente, soprattutto per iscritto, i suoi interessi ed i suoi gusti estetici, che tuttavia sono spesso aggiornati con le più recenti tendenze culturali dell'epoca.

<sup>77</sup> Si veda in proposito C. Köster, *Il restauro*, cit., pp. 27-29.

## DOCUMENTI

Tutti i documenti fanno parte dell'*Archivio Cernazai* (AC), attualmente depositato presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Udine (BSAU).

1.

Lettera di Carl von Rumohr a Pietro Cernazai (BSAU, AC, b. 4, fasc. 5.18, *Corrispondenti "R"*).

«Berlino 29/Aprile/1841

Signore ed amico carissimo e stimatissimo, ho incontrato alla posta la sua pregiatissima del 16 aprile e mi preparo a corrispondere ai suoi desideri inviando quest'oggi all'amico Rodolfo Weigl attivissimo negoziante in questo genere. Non dubito che sarà servita presto quanto ai libri moderni ma gli antichi (che rare volte si trovano nelle stesse librerie pubbliche, l'oggetto essendo di quei che anticamente non venivano considerati come indegni dell'attenzione dei dotti) temo che saranno *introuvables*. Con tutto ciò se fossero tutt'ora da trovarsi, più facilmente si troveranno nei magazzini antichi di Lipsia che altrove. Non ho ancora veduto le carte e non sono ancora certo imperciocchè del giorno della mia partenza. Meno mi preme di partire perchè han lasciato passare la stagione delle piantagioni. Da Norimberga fino qui ho sentito caldi insoffribili. Nell'ombra v'ha 18° Reamur ed il caldo è cocente! Non so cosa voglia dire un tal caldo nel mese di aprile, e spero che non l'abbiate a proporzione nell'Italia. Mi sono fermato a Monaco di Baviera per dieci giorni intieri. Ho trovato due paesisti Rottmann e Morgenstern che, soli fra tanti, sono usciti a forza di studio e di riflessione dal tagliente e malamente vasto dei paesisti moderni. Unità di carattere nel disegno come pure nel tono generale, tutti gli oggetti di buon rilievo una apparenza di realtà fino all'ultimo Fogliame degli alberi, un sol sentimento ben mantenuto. Nei freschi preferisco il giudizio di Cornelius e nelle sculture le cose di Swantaler. Nell'architettura le chiese e fra gli architetti Zipland. Tutto però è sconnesso e disposto in modo che l'una opere muove all'altra. Le due gallerie di quadri e di statue stanno (...) in mezzo ad un edificio il quale appena converrebbe ad un convento di cappuccini o di trappisti. Nella velocità dell'Europa in cui viviamo è rimarcabile l'aver fatto tanto in tutti i generi, se sia buono tutto lo giudicherà chi vuole.

La società di Monaco è piacente: più italiane sono maritate con degli amici miei: una Marescalchi di Bologna, e una napoletana. Non mi dispiaceva quella aggraziata e piacevole parlata. Stia bene, riverisca i suoi genitori e scrivendomi si serva dell'indirizzo: sig. Senatore Clavius a Lubeca, Bassa Germania. Tutto suo Rumohr. Saluti a tutti i cari veneziani che gli capiteranno».

2.

Lettera di Friedrich Overbeck a Pietro Cernazai (BSAU, AC, b. 4, fasc. 5.12, *Corrispondenti "N" e "O"*).

«Roma, Pal. Cenci 27 giugno 1850

Pregiatissimo Signore,

in adempimento della mia promessa ho l'onore di risponderle oggi intorno al quadro che da me si desidera da una rispettabile famiglia di Udine: che dovendo io desistere dall'idea di poter eseguire il detto quadro tutto di mia mano, attesi gli troppi altri impegni già presi, come ebbi l'onore di esporle a voce, ho trovato un mio allievo bravo che ha eseguito già vari quadri suoi per chiese di Roma e fuori, il quale mi promette la sua assistenza, sicché sarei adesso nel caso di poter accettare la commissione con le seguenti condizioni: sarebbe mia l'invenzione e la composizione del quadro, l'esecuzione si farebbe dal su accennato mio discepolo sotto gli miei occhi nel mio studio, e sotto la mia direzione, e qualche ultimo ritocco vi aggiungerei anche di propria mano, acciocché non solo non abbia a farmi disonore un lavoro che pur dovrebbe portare il mio nome; ma che il committente sia servito con ogni con ogni coscienziosa premura come conviene. Il prezzo poi che dovrei domandare sarebbe 800 scudi romani, la qual somma però sarebbe da pagarsi in varie rate, giacché il giovane artista aspirante non si trova in istato da poter far fronte alle spese di un lavoro che richiede forse un anno di tempo (...). Prego la di lei gentilezza di volermi far sapere con una riga, se questo foglio è capitato nelle sue mani, e si crede di poter proporre la soluzione su esposta alla rispettabile famiglia di Udine, che ha voluto onorarmi di questa commissione, mentre ho l'onore di essere pieno di considerazione di Lei pregiatissimo signore umilissimo servo Federico Overbeck.

P. S. Aggiungo ancora che mi sono determinato pel su esposto progetto, non potendo supporre che per avere un dipinto tutto di mia mano, il committente voglia aspettare per un tempo indeterminato, oltreché mi troverei nella necessità di chiedere il doppio del prezzo.»

3.

Sui metodi per il restauro dei dipinti a tempera utilizzati da Giuseppe Gerli a Roma nei primi anni dell'Ottocento. Trascrizione di Pietro Cernazai da Giuseppe Antonio Guattani, *Carlo Giuseppe Gerli, restauratore a tempera de' quadri*, in «Memorie enciclopediche romane per le belle arti», IV, 1808 (BSAU, AC, b. 11, fasc. 7 /1. 46).

«... Il sig. Carlo Giuseppe Gerli, pittore e negoziante di quadri, ha trovato e scoperto una più facile e più vantaggiosa e durevole maniera di restaurarli. Datosi egli ad un tal commercio e come pittore a ristorare da sé, si vide in istato di poter conoscere tutte le pratiche di quell'arte, tanto per le proprie esperienze quanto per le osservazioni che ebbe modo di fare né suoi viaggi in Italia in Germania ed in Francia. Il miglior metodo conosciuto ed osservato finora è quello di restaurare a vernice; ma va il medesimo soggetto a tre gravissimi inconvenienti: il primo è quello di riconoscersi quasi sempre a vista il restauro alla lucidezza ed al liscio maggiore, il secondo sta nell'alterarsi i colori notabilmente coll'andar del tempo, il terzo è il danno che reca alla salute del restauratore il puzzo della detta vernice in cui si macinano e sciolgono i colori. Ad evitare i sopraccennati importantissimi difetti si diede il Gerli ad indagare se modo vi era di sostituire un altro metodo, che privo fosse di questi e nello stesso tempo riuscisse in tutte le qualità di un buon restauro cosicché giustamente ottimo si potesse chiamarlo. Dopo varie immaginate maniere, dopo diversi pratici tentativi fatti in diversi modi riuscì nel suo intento col aver trovato la maniera di restaurare i quadri con i colori a tempera, senza l'ostacolo di alcuna difficoltà nella pratica, e col poter imitare con somma facilità, il tono e succo d'ogni colore ad olio, senza mischiarsi la vernice nei colori, ma sola di questa darne una mano generale sopra il quadro allorché terminato sia il restauro (...) con i colori semplicemente a tempera (...) non si arriva mai al valore e succosità dei colori ad olio a meno che sopra non si dia la vernice come pure che nell'opera è quasi impossibile d'incontrare con quelli il giusto tono d'ogni tinta che si vuole imitare nei quadri ad olio, a motivo della somma variazione che fanno nel seccare, la qual cosa non può il restauratore prevedere appuntino. Per poter dunque con sicurezza e facilità restaurar a tempera i quadri ad olio era necessario di superare questi ostacoli, levar di mezzo tali impedimenti, lo ché è appunto ciò che con sua soddisfazione ha trovato il Gerli. Tale suo ritrovato che praticabile rende l'uso dei colori a tempera, costituisce ottimo questo restauro in tutte le sue parti; perché non solo esclude dall'operazione l'incomodo e malsano odore della vernice, ma quel che è più importante è che rende così uguali le parti restaurate all'originario dipinto, ché anche l'occhio più investigatore ed esercitato non vi può in alcun modo riconoscere il più minimo restauro. I replicati esperimenti da esso fatti in grande sopra quadri di sommo merito e spesso a lui spettanti lo hanno assicurato sino all'evidenza di quanto asserisce. Se obbiettar si volesse non potersi assicurare che con l'andar degli anni i colori di un tale restauro non stiano per fare un'alterazione uguale, o forse anche maggiore di quelli a vernice di niun peso e valore si troverà una tale obiezione se si rifletterà che pur vediamo giunti fino ai giorni nostri quadri dipinti a tempera anche con vernice sopra che contano tre e più secoli, e così chiari e (...) come uscirono dalle mani di quelli antichi artefici. Già i secoli pas-

sati assicurandoci dunque che i colori a tempera non si alterano col trascorrere del tempo; neppure quelli del nuovo progetto (...) si potranno alterare ed il restauro sarà ottimo per conseguenza. (...) chi volesse servirsi dell'opera sua per tale oggetto, ed accordarsene col pittore potrà dirigersi ove esso abita nella via del Gambero N° 19 all'ultimo piano».

4.

Stralci dalle varie stesure della *Prefazione* che Cernazai intendeva anteporre alla sua *Storia del Restauro*.

Ciascuna di queste stesure non fu mai portata a termine, e le relative trascrizioni sono in più parti lacunose, poiché le numerose cancellature ne rendono illeggibili molte parole.

*«Ricerche intorno all'uso, conservazione e restauro delle pitture*

La storia della pittura illustrarono moltissimi scrittori in tante opere d'ogni merito ed estensione. In questo libro procuriamo di esporre come le pitture dal sec. XIII fino adesso vennero adoperate, ricercate, ammirate, come perdettero il favore generale, come la maggior parte dei [...] pittori caddero nelle sporche mani d'ignoranti distruttori, pretesi amatori, rivenduglioli d'anticaglie e di restauratori per i quali vassi annientando e guastando [...] quanto di buono operarono i vecchi maestri. [Questa] terra vergine e intatta con poco ingegno e brevi fatiche abbiamo in seminato e coltivato, e così questo campo ad domanda nuovi lavori più originali [...] ed assidui: Nondimeno frutti di varie e nobili menti speriamo di aver raccolto che rozzi ed angustici [...] al pubblico imparziale. Vogliano i migliori italiani guardare bene alla grande necessità in cui ci troviamo di provvedere alle pitture originali, preciso segno del presente libro...»

(BSAU, AC, b. 12 , fasc. 5.6).

*«Dell'uso, conservazione e restauro delle pitture libri tre di Pietro Cernazai udinese.*

Imprendo a coltivare con deboli forze e frettolosamente terra vergine e generosa ma estesissima e coperta di tronchi e di spini. Vedendo come dai più le pitture si disprezzino ed allegramente si vendino, si guastino e si distruggano, mosso da affezione ai buoni dipinti, alla bella nostra Italia, alla nostra santissima e cristiana cattolica religione scrivo e pubblico queste carte. Mio lettore purtroppo ti farò toccare con mano che in altri tempi le pitture quasi da tutti stimavansi, amavansi, procuravansi e si conservavano e si diffondevano gelosamente; e che di presente quasi da tutti si tiene e si pratica affatto il contrario. Vorrei dimostrare l'uso dilettevole, utile e necessario e la migliore conser-

vazione che deve farsi e procurarsi dè dipinti e quanto il terribile demone del restauratore guasti e distrugga le divine opere lasciateci dai migliori nostri artefici ...»

(BSAU, AC, b. 12 , fasc. 5.7).

«1848 nel giorno 22 ottobre consacrato dalla chiesa al glorioso vescovo S. Emidio in questa villa di Ara dò principio all'opera: *Sull'uso , conservazione e ristauo de' quadri* che da vari anni andava preparando ...»

(BSAU, AC, b. 12 , fasc. 5.10)

«Lettera sulla conservazione dei quadri

Cade il discorso fra alcuni amatori delle arti su come abbiansi a restaurare i buoni quadri e l'amico autore della presente sosteneva con varie ragioni doversi conservarne intatta l'originale purezza quasi divine reliquie del valore umano, aiutandoli solo a godere lunghissima vita...»

(BSAU, AC, b. 12 , fasc. 5.11).

5.

Articolo contro il restauro dei dipinti apparso nel 1764 sul «Gentelman's Magazin», tradotto e trascritto da Cernazai (BSAU, AC, b. 11, fasc. 7/1.6).

«Molti dei nostri moderni collettori sono caduti in tutte le trappole e i lacci dei rivenditori di dipinti, i quali lor misero nelle mani una quantità di imbrattate copie invece di originali, e quelli che sono tali sono tanto sfigurati dall'essere mezzo cancellati e ritoccati da qualche guastamestieri di pittore sotto nozione di nettarli, da non valere un centesimo. Tutti gli artisti sanno a che misera condizione sono ridotte la più parte delle nostre collezioni per aver subito le varie operazioni di una banda di furfanti detti nettatori di quadri: gente che, generalmente parlando non sa di pittura più che un ottentotto e che per conseguenza non sa neppure quando fa bene o male ad un quadro. La lucida apparenza che una pittura prende al primo uscire dalle mani di quella gente, coll'aiuto delle loro vernici, fa gran colpo sugli occhi di uno che ignori la vera eccellenza di una pittura e che sia capace di pensare esservi operato il miracolo, non sospettando neppure essere il quadro irreparabilmente rovinato; ma bentosto il tempo il discopre ed il proprietario allora vede con rammarico avere egli avuto tanta cura e spesa per guastare una bella pittura. Di tali quadri consiste la più parte delle nostre moderne collezioni e di là deriva il disappunto cui prova soventi volte una persona vera conoscitrice dell'arte nel frequentarle»

6.

Qui di seguito si riporta la trascrizione – fornita a Cernazai dal suo corrispondente parigino – del metodo ideato da Jean-Louis Boucarut per costruire supporti lignei destinati alla pittura, resi inalterabili alle variazioni termoisometriche. La descrizione del procedimento fu depositata presso l'Ufficio Brevetti di Parigi il 19 aprile 1837 (BSAU, AC, b. 11, fasc. 7 /1.25).

*«Description des machines et procédés consignés dans les brevets d'invention, Tome XXXI, 1837, p. 329, N° 3029, 16 Février. Brevet de dix ans pour des procédés proposés à la confection de panneaux inalterables à l'usage de la peinture, au sieur BOUCARUT (Jean-Louis), peintre-doreur a Paris.*

Les bois bien secs et préparés en panneaux de toutes mesures sont ferrés au deux extrémités sur le bois debout en retour d'équerre sur le bois de longueur sont scellés par pointes distantes de huit à panneaux de grandes dimensions sont retenus, en outre, par trois ou quatre traverses en fer d'une épaisseur proportionnée à la grandeur des panneaux. Ainsi un panneau de cinq pieds de long sur quatre de large, composé de plusieurs pièces à rainures et collées, aura deux traverses derrière avec des vis à bois aux trois quarts de son épaisseur; ceux de six et sept pieds auront trois traverses, ceux de huit à neuf pieds en auront quatre, et ainsi de suite.

Les panneaux ainsi préparés reçoivent quatre ou cinq couches de blanc de céruse N° 1, broyé à l'essence et détrempe au vernis copal N° 1. Quand il sont bien secs, ils sont poncés à l'essence et employés avec le vernis copal superfin, on peut donner aux glaces le ton que l'on définit en ajoutant les couleurs nécessaires.

La peinture sur ces panneaux ne peut pas perdre son coloris, par fuite de la porosité du bois, et n'est pas sujette à s'écailler comme sur la toile ou d'autres préparations. La couleur sèche promptement, et on peut peindre de suite sauf le moindre inconvénient.

On applique derrière les panneaux trois couches d'une teinte composée d'un cinquième de blanc de céruse, de brun rouge, ocre jaune et terre d'ombre, le tout broyé à l'essence et employé avec le vernis copal N° 2; par ce moyen, les pores du bois sont bien fermés, l'air n'y peut pénétrer, et par conséquent les panneaux sont à l'abri de la sécheresse, de l'humidité et des vers. Les panneaux d'un seul morceau peuvent subir dans l'eau l'épreuve de plusieurs mois sans être altérés, on peut faire subir à la tôle et au cuivre les mêmes préparations.

*Brevet de perfectionnement et d'addition du 19 avril 1837*

Les ferrures adhérentes aux traverses empêchaient le bois de se retirer et étaient cause que les panneaux se fendaient; on a remédié à cet inconvénient en adaptant aux



traverses en fer des crampons à pattes aussi en fer, formant coulisse, dans lesquels glissent les traverses, et fixés sur les bois par des vis; le mouvement du bois quand il se contracte on se gonfle par l'humidité. On a appliqué. En outre, pour tenir l'union des serre-joints en fer ou en cuivre attachés avec deux vis à chaque pièce formant mentonnet, une vis transversale de rapprochement serrée avec force, pour empêcher les parties de se disjoindre. Toutes ces ferrures son peints en noir au vernis gras, pour les préserver de rouille. Pour former des panneaux absorbants, on diminue le vernis-copal de deux tièrs, que l' on remplace par l' essence de térébenthine, on obtient ainsi l'impression absorbante qui a pour but de faire pénétrer l'huile dans la préparation. La tôle et le cuivre sont planés au marteau et étennés à l'étain fin, pour les empêcher de s'écailler. Les cartons d'étude en pâte blanche et fine sont laminés, mastiqués légèrement au couteau et poncés à sec, et on leur fait subir ensuite, ainsi qu'à la tôle et le cuivre, les mêmes préparations qu' aux panneaux en bois».

7.

Trascrizione dei metodi per proteggere e restaurare i dipinti descritti nel volume di Giuseppe Giuli, *Corso di Chimica economica*, Firenze, 1818-19 (BSAU, AC, b. 11, fasc. 7.1.24).

«Sez. VI - *Degli ornamenti delle case* (p. 262), Cap. III - *Delle materie che possono garantire i mobili e tutto ciò che appartiene alle case dall' azione dell' aria, e dagli altri agenti, che si possono in essa trovare* (p. 299). *Vernice per difendere i quadri dall' azione dell' aria* (p. 300).

Si prendono di mastice pulito e diligentemente lavato parti 12; di trementina pura parti 1,2; di canfora parti 0,2; di vetro pestato parti 5; di olio volatile di trementina senza colore parti 36. Si procede a fare la vernice come s'è detto al capitolo antecedente, per quelle del secondo genere. Questa vernice quando è fatta con diligenza è senza colore, trasparentissima, non fa acquistare una consistenza straordinaria al quadro sul quale si applica, e non ha una lucidezza tanto pronunciata da riflettere la luce come uno specchio che pregiudicherebbe alla bellezza del quadro. Si può inoltre applicare con uguaglianza sopra tutta l'estensione del quadro, al quale effetto peraltro è necessaria la perfetta soluzione delle materie solide che la compongono e deve darsi a mano leggerissima. Quando al quadro fossero state date altre mani ulteriori di vernice allora si sopprime la trementina dalla ricetta. S'impedisce, con questa materia che l'olio, il quale è servito disciogliere i colori della pittura, adagio adagio sia carbonizzato dall'aria atmosferica, e così il quadro vada in deperizione, come si vede continuamente accadere sopra un gran numero di capi d'opera lasciati in preda alla libera azione dell'aria. Io non sono pittore e perciò può darsi che sia dalla parte del

torto, consigliando l'applicazione di questa specie d'intonaco, ma sarà sempre meglio salvare un quadro di prezzo, anche col dargli un certo lucido, piuttosto che vederlo in breve tempo distrutto, o almeno fortemente alterato.

Cap. IV - *Dei mezzi per ristabilire le alterazioni prodotte dal tempo nelle stampe in rame, quadri, specchi e dorature* (p. 306 ); (...) Art. II - *Dei Mezzi per far rivivere i quadri alterati dal tempo e le pitture a fresco* (p. 320); (...) *Modi di ravvivare i colori nei quadri divenuti neri o macchiati di bianco.*

Vi sono alcuni quadri così maltrattati dal fumo dal tempo e dagli escrementi delle mosche, che si dura fatica a distinguere quello che hanno una volta rappresentato. I mezzi per restaurarli sono i seguenti:

- 1° Il compenso ordinario dei restauratori è quello di servirsi dell'applicazione della seguente manipolazione che serve a togliere quella patina la quale impedisce di vedere il soggetto del quadro rappresentato, ed è il risultato dell'olio carbonizzato dall'aria, unitamente alle altre immondezze che vi furono applicate. Per ottenere questo intento tagliano i restauratori a metà una cipolla e l'immergono nell'aceto e con questa toccano il quadro, ove lo vogliono pulire, rinnovano la superficie della cipolla tutte le volte che deve essere intinta nell'aceto e seguitano a fare così fino a che il quadro non è stato tutto bagnato. Ricomparisce nella pittura la freschezza ed i colori si ravvivano.
- 2° Si vanta per la seguente composizione come adottata per fare sparire il nero di sopra ai quadri che hanno acquistata quest'alterazione dall'aria. Si compone questa di quattro parti di grasso di bove, levato d'intorno ai reni, a cui si aggiunge la sesta parte di terra gialla macinata coll'olio di noce. Si fonde il grasso e vi si uniscono due parti di olio di noce, ed una parte macinata precedentemente coll'olio e la terra gialla, con una spatola si mescolano esattamente insieme queste materie, che di seguito si applicano con un pennello dalla parte di dietro del quadro, tuttora tiepida che fa rinascere i colori della parte anteriore, penetrando le materie grasse la vernice primitiva, che diviene come se fosse fresca.
- 3° Si possono anche lavare i quadri, dopo aver disteso la tela nel modo descritto, con una soluzione di potassa caustica molto debole, e si termina l'operazione col lavare il quadro con molta acqua pura.
- 4° La soluzione di sapone fatta nell'alcool è anch'essa consigliata, come pure il tuorlo dell'uovo, che produce i medesimi effetti del sapone per disciogliere l'untuosità aderente ai quadri prodotta dal fumo, ma è necessaria somma cautela per non attaccare la sostanza che impasta i colori.

5° sono usati all'istesso uopo gli olii volatili di spigo, e di trementina e quello impuro di quest'ultima sostanza conosciuta col nome di *acqua di raggia*. Se vi sono delle macchie bianche dipendenti dall'umido del luogo ove si trova il quadro, si allontanano con sicurezza passandovi sopra l'alcool il quale, se persistono s'impiegherà una seconda volta a caldo».



## Gli affreschi di Risalaimi. Vicende conservative in età sabauda

di Luisa Spatola

I finanziamenti stanziati dal governo sabauda alla Sicilia, durante gli anni sessanta dell'Ottocento, garantirono il pensionato, nella capitale, a quegli artisti il cui aggiornamento professionale si tradusse in un buon investimento per la crescita dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico. Così, le misure di tutela messe a punto in questi anni dalle autorità governative – interessate ad assicurare, in campo nazionale, uno sviluppo uniforme delle politiche di salvaguardia – furono recepite anche nell'isola, dove emersero chiare analogie tra la prassi metodologica locale e quella adottata a Roma e Firenze.

Alla graduale crescita del settore, proiettato verso le nuove sperimentazioni, contribuì indubbiamente quella attività di divulgazione dei metodi di restauro garantita dalla pubblicazione dei primi manuali; attraverso la stesura di questi testi, intenditori ed esperti del restauro, come Giovanni Secco Suardo e Ulisse Forni, tentarono di abbattere quella cortina di segretezza dietro la quale operarono i pittori-restauratori, divulgando così un'omogenea metodologia di intervento<sup>1</sup>.

Si avviarono, in questo contesto, i primi provvedimenti volti alla tutela degli affreschi provenienti da Risalaimi<sup>2</sup>, il cui destino dipese, per buona parte, dalle decisioni della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia; scelte che si protrassero anche dopo lo scioglimento dell'Istituzione – sancito nel 1875 –, quando le competenze in materia di restauro delle opere pittoriche furono trasferite alla nuova Commissione dei Restauri dei Dipinti del Museo Nazionale di Palermo<sup>3</sup>.

La storia degli interventi realizzati nel XIX secolo per la tutela delle pitture di Risalaimi è segnata da vicende discontinue, sviluppatesi in un arco temporale lungo circa un ventennio; periodo iniziato all'indomani dell'Unità d'Italia e terminato negli anni ottanta dell'Ottocento.

<sup>1</sup> G. Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano, Tipografia Pietro Agnelli, 1866; U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, Le Monnier, 1866.

<sup>2</sup> Frazione di Marineo (Palermo). Gli affreschi provengono da una cappella che fu costruita all'interno di un'antica masseria ubicata nella valle che unisce la località di Marineo a quella di Misilmeri.

<sup>3</sup> L. Spatola, *Organi di tutela e restauratori attivi in Sicilia nel periodo post-unitario*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio artistico in Italia meridionale*, atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina, Congedo, in corso di stampa.

I dipinti – commissionati nel XV secolo dai Cavalieri Teutonici, proprietari della masseria di Risalaimi già da quasi trecento anni<sup>4</sup> – decoravano le pareti interne di una piccola cappella: un vano absidato di forma quadrangolare di soli m 4,65 x 4,90, in cui il ciclo decorativo si estendeva in due ordini, ciascuno suddiviso a sua volta in tre parti.

Malgrado le cattive condizioni in cui si trovavano i dipinti già nell'Ottocento, attraverso le fonti storiografiche del tempo è stato possibile ricostruire l'intero apparato ornamentale della cappella, composto da diciannove scene, di cui oggi ne rimangono dodici nella Galleria Regionale della Sicilia di Palermo; di esse dieci sono esposte e due si trovano nei depositi<sup>5</sup>.

Il principale fattore di degrado che colpì gli affreschi fu l'umidità introdotta dall'acqua piovana che, infiltratasi dalla tettoia ormai guasta, si estese sulla superficie parietale della cappella danneggiando gran parte delle figure. Le pitture che si conservarono meglio furono quelle eseguite nella parete di fronte all'ingresso – aperto su uno dei muri longitudinali –, affrescata con immagini di santi. Degli altri dipinti rimasero solo pochi frammenti.

Nonostante già a partire dall'Ottocento gli affreschi siano stati attribuiti al pittore palermitano Tommaso De Vigilia – artista vissuto nel XV secolo che, in Sicilia,

<sup>4</sup> L'ordine divenne proprietario di Risalaimi nel 1197, quando Arrigo VI diede in concessione ai Teutonici i beni facenti parte del Tabulario della Magione, attraverso un atto che comprendeva cospicui beni fondiari entro e fuori le mura di Palermo (A. Palazzolo, *Aspetti difensivi ed insediamenti rurali fra '400 e '500. Il castrum di Risalaimi e le masserie fortificate nella valle dell'Eleuterio*, in «Rassegna Siciliana di Storia e Cultura», VI, 2002). Antonino Trentacosti fa risalire la data della concessione al 1194, indicando che i Teutonici ampliarono il fabbricato facendone un villaggio attrezzato con un ospedale (A. Trentacosti, *Marineo e dintorni. Guida storico-artistica*, Palermo, Provincia Regionale, 2001, p. 123).

<sup>5</sup> La fascia superiore della parete d'ingresso della cappella era apparentemente in buone condizioni: al centro – proprio a ridosso della porta – si trovava l'episodio di *Abramo alla mensa dei tre angeli* e ai lati le scene di *San Giorgio e la Principessa* e quella della *Vergine col Bambino tra le Sante Barbara e Caterina*. Nella parete di fronte immagini di santi: al centro dell'ordine superiore, le figure di *Anastasia, Agata, Lucia e Apollonia*, a destra *Agnese e Cecilia* e a sinistra *Cristina e Oliva*. Sotto queste si trovavano le figure dei *Santi Antonio e Sebastiano, Sant'Erasmo e San Basilio* e quelle ormai disperse di *Vito, Leonardo* ed altri santi che non furono individuate perché già allora troppo danneggiate. L'abside della cappella era stata affrescata con la figura dell'*Eterno*, di cui oggi rimane solo il frammento *Mani con libro aperto*. Ai lati si trovavano due figure intere della *Vergine* e di *San Girolamo* e poche tracce dell'*Annunciazione della Vergine* posizionata sopra l'arco absidale. Degli affreschi eseguiti nella parete di fronte all'altare – in origine affrescata con le figure di *San Paolo, Pietro e Agostino* e, nell'ordine inferiore, con la figura della *Vergine* fra le sante *Orsola* ed *Elisabetta di Ungheria* – sono giunti a noi solo il frammento della *Maddalena* – un tempo parte della scena della *Crocifissione* – e la figura di *San Giovanni Evangelista*, custodita nei depositi del Museo insieme alla figura di un *Donatore orante*. Descrizione tratta da G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia. Dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, vol. III, Catania, Dafni, 1993, pp. 155-156.

vanta un consistente catalogo di opere a carattere sacro, tra affreschi e dipinti su tavola –, non mancarono opinioni contrarie in merito a tale attribuzione<sup>6</sup>. Causa di perplessità fu quella dissonanza stilistica che si evince dai dettagli figurativi di alcuni personaggi, che ha lasciato supporre la presenza a Risalaimi di artisti diversi. Ad esempio, Gioacchino Di Marzo riconobbe, in alcune pitture, la mano dei pittori Guglielmo e Benedetto da Pesaro, attribuendo a De Vigilia solo le figure delle *Sante Vergini*, della *Madonna in trono* e dei *Santi Nicolò ed Erasmo*<sup>7</sup>. Non è da escludere, inoltre, che l'esecuzione di parte degli affreschi possa risalire al periodo giovanile di De Vigilia; fatto che giustificerebbe quella eccessiva semplicità della resa formale di alcune immagini<sup>8</sup>.

In seguito all'abbandono del casale da parte dei Teutonici, le opere furono lasciate alla totale incuria. Inoltre, i continui cambiamenti di gestione della masseria portano Risalaimi ad un lento decadimento; della costruzione originale oggi non rimane che un rudere coperto dalla vegetazione<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> M.C. Di Natale, *De Vigilia Tommaso*, in *Dizionario degli artisti siciliani – pittura*, a cura di L. Sarullo, Palermo, Novecento, 1993, pp. 163-165.

<sup>7</sup> G. Di Marzo, *La pittura a Palermo nel Rinascimento*, Palermo, Reber, 1899, p. 111. Di dubbia attribuzione è ad esempio la figura di *Maddalena*, stilisticamente lontana dalle *Sante Vergini* e della *Madonna in trono*, M.C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia*, Palermo, ILA Palma, 1974, p. 28. Della stessa posizione è Raffaello Delogu, che vede nella *Maddalena* e nel frammento *Mani con libro aperto* – un tempo parte dell'immagine dell'*Eterno* eseguita nel catino absidale – uno stile diverso da quello di De Vigilia, astenendosi però da qualsiasi attribuzione (R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977, p. 33).

<sup>8</sup> In particolare, le mani e il volto della figura del *San Giovanni Evangelista* – oggi nei depositi della Galleria Regionale della Sicilia –, fanno pensare ad una maniera ancora acerba. Infatti, come sostiene Maria Concetta Di Natale il *San Giovanni*, potrebbe essere la prima opera eseguita da De Vigilia, poiché l'unica in cui viene riportata la data, ovvero 1460. Le altre scene potrebbero essere state eseguite tutte successivamente (M.C. Di Natale, *Tommaso*, cit., 1974, p. 27).

<sup>9</sup> Dopo essere stata proprietà dei Teutonici – che rimasero a Risalaimi fino alla fine del XV – la masseria fu acquistata dalla famiglia dei Ram, di cui rimane lo stemma al di sopra dell'arco arabo-normanno dell'ingresso principale. A metà del XVII secolo il territorio fu acquistato dai principi di Valguarnera, che ne fecero un feudo per la coltivazione agricola e per l'allevamento del bestiame (A. Trentacosti, *Marineo*, cit., p. 123). Nel 1822, alla morte di Francesco Saverio Valguarnera La Grua, Risalaimi fu lasciata con atto testamentario alla moglie Giuseppa Angles e a Petro Valguarnera La Grua, principe di Gangi e Valguarnera. Nel 1856 la masseria venne divisa tra le sorelle di Giuseppa, Rosalia e Gaetana, quest'ultima moglie del barone Pompeo Inzenga. Nel 1875, Rosalia lasciò la sua parte di eredità ai sei figli di Gaetana, che diventarono unici proprietari di tutta Risalaimi. Il primogenito Giuseppe fu colui che, nel 1880, si occupò di cedere le opere al Museo Nazionale di Palermo (Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo d'ora in poi ASBCAP, b. 330, *Chiesa diruta di Risalaimi 1874-1901*, documento del 2 febbraio 1880; ringrazio i funzionari della sezione restauro della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali per avermi fornito il materiale utile allo svolgimento di questa ricerca).

Lo stato conservativo delle pitture era già in avanzato degrado quando, nel 1861, i membri della Commissione di Antichità e Belle Arti eseguirono i primi sopralluoghi nella località. Dopo la visita a Risalaimi dell'architetto Giovan Battista Basile, del pittore Giuseppe Meli, di Salvatore Lanza e dell'archeologo Agostino Gallo, la Commissione decise di trasferire le pitture al Museo Nazionale di Palermo, ma le difficoltà emerse in seguito a tale scelta indussero a rinunciare ad un intervento immediato<sup>10</sup>. Innanzitutto, la poca esperienza mostrata dai restauratori siciliani in materia di restauro di affreschi fu tale che, nel 1862, l'Istituzione dovette rivolgersi all'Accademia di Firenze affinché si inviasse in Sicilia «un valente artista distaccatore di affreschi», confermando così l'assenza di figure specializzate nel settore<sup>11</sup>. Alla necessità di intervenire tempestivamente si oppose, inoltre, un ostacolo ben più grande: l'impossibilità di raggiungere un accordo con i proprietari del feudo, i principi Valguarnera; causa di quel lungo periodo di silenzio – durato ben sette anni –, durante il quale la Commissione dovette accantonare il caso Risalaimi.

La questione venne riaperta, nel 1869, quando i nuovi possidenti di Risalaimi, i baroni Inzenga, dichiararono di voler cedere gli affreschi al Museo Nazionale in cambio di un compenso irrisorio a titolo di rimborso per i danni che avrebbe provocato il distacco delle pitture<sup>12</sup>. Divisa tra la trattativa con i proprietari della masseria e la corrispondenza con il Commissariato degli Scavi e dei Musei per l'autorizzazione a procedere al trasporto dei dipinti, la Commissione seguì nella ricerca dell'esperto restauratore da incaricare. Emerge, così, per la prima volta dai verbali della Commissione, il nome del pittore Francesco Padovani che – proprio in vista del trasporto delle pitture di Risalaimi – fu chiamato dall'Istituzione ad eseguire prove di stacco su frammenti di affreschi presenti in alcuni edifici di Palermo<sup>13</sup>. Sebbene tali iniziative facciano pensare ad una pronta soluzione delle vicende conservative, la documentazione del 1874 attesta che gli affreschi erano ancora nella cappella e che Padovani eseguì alcuni interventi *in situ*<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Archivio Storico del Museo Archeologico “A. Salinas” di Palermo (d'ora in poi ASMARP), b. 530, verbale del 6 maggio 1861, in *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia. 1861-1863*, a cura di G. Lo Iacono - C. Marconi, Palermo, Regione Sicilia, Assessorato ai Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, 2000, p. 17.

<sup>11</sup> Ivi, verbale 9 giugno 1862, p. 44.

<sup>12</sup> ASBCAP, b. 330, documento 24 novembre 1878: contratto stipulato tra il principe Lanza di Scalea e Giuseppe Inzenga (riportato qui in appendice, n. 1).

<sup>13</sup> ASMARP, b. 533, verbale del 4 aprile 1869, in *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia. 1863-1871*, a cura di G. Lo Iacono - C. Marconi, Quaderni del Museo Archeologico Regionale “A. Salinas”, vol. 8, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato ai Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, 2002, p. 93.

<sup>14</sup> Ivi, b. 537, *Verbali della Commissione*, anni 1874-1876: verbali 10 e 31 luglio 1874.



Per la ricostruzione cronologica della vicenda del trasporto delle pitture di Risalaimi è stato fondamentale un carteggio inedito datato 1874-1901 che, documentando le scelte attuate in tale occasione dal Regio Commissariato degli Scavi e dei Musei di Sicilia, mi ha indotto a rivedere alcuni punti che credevo ormai assodati<sup>15</sup>. Mi riferisco, in particolar modo, ad una prima supposizione circa l'esperto incaricato di eseguire il trasporto degli affreschi, poiché tutti gli indizi da me raccolti portavano unicamente a Francesco Padovani<sup>16</sup>. La documentazione emersa nel corso dell'attuale ricerca testimonia, invece, che l'incarico fu affidato al «maestro (...) in marmi artificiali» Fortunato Tamburini<sup>17</sup>. Se nello scenario del restauro ottocentesco Tamburini appare a noi come una figura inedita, di certo non lo fu per il Direttore del Museo Nazionale Antonino Salinas che, nel 1874, gli aveva già commissionato il trasporto di alcune pitture parietali provenienti dalla località di Solunto. La vicenda è testimoniata dal contratto stipulato tra i due, in cui sono riportate notizie dettagliate in merito ai procedimenti che, in tale occasione, la Commissione ordinò al restauratore.

Per quanto riguarda le vicende conservative degli affreschi di Risalaimi, superati i primi ostacoli si aggiunsero quelli di carattere burocratico, a causa dei quali lo svolgimento dell'intera vicenda procedette a più riprese.

Nonostante, nel 1879, il Ministero della Pubblica Istruzione assunse un atteggiamento più incisivo – mostrandosi intenzionato ad autorizzare il Regio Commissario dei Musei e degli Scavi di Sicilia, principe Lanza di Scalea, a procedere al distacco –, lo sviluppo della vicenda fu nuovamente interrotto, stavolta, da disaccordi di carattere economico. Il punto che a Roma venne contestato fu quel prezzo di £ 90 al metro quadrato richiesto da Tamburini per l'esecuzione dell'intervento. Dunque, considerata eccessiva, la somma totale preventivata fu rifiutata dal Ministro Giuseppe Fiorelli, il quale giustificò la sua opposizione sostenendo che nella capitale «la mano d'opera e i mezzi di trasporto siano (...) di maggiore costo che a Palermo, [e] distacchi di affreschi di grandi dimensioni comportano una somma di £ 40 il metro quadrato, compreso trasporto, intelaiatura e collocamento in altra parete»<sup>18</sup>. Pertanto fu richiesto un

<sup>15</sup> ASBCAP, fondo citato qui *infra*, nota 9.

<sup>16</sup> Appena tornato da Firenze – dove, nel 1864, partecipò al corso di restauro tenuto da Giovanni Secco Suardo apprendendo le tecniche di stacco e trasporto su tela degli affreschi – il Padovani fu incaricato dalla Commissione di Antichità e Belle Arti di staccare il frammento raffigurante la *Pentecoste* proveniente dall'ex Ospizio dello Spirito Santo di Palermo, oggi esposto insieme agli affreschi di Risalaimi (ASMARP, verbale del 15 novembre 1869, in C. Marconi, *L'attività*, 2002, cit., p. 93).

<sup>17</sup> ASBCAP, b. 330, documento del 7 agosto 1880: contratto tra Antonino Salinas e Fortunato Tamburini (riportato qui in appendice, n. 3).

<sup>18</sup> Ivi, documento 22 agosto 1879 (riportato qui in appendice, n. 4).

nuovo preventivo corredato di perizia e relazione. Il documento inedito, redatto da Giuseppe Patricolo, architetto e componente della Commissione, oltre ad indicare le pitture da trasportare – quelle già troppo danneggiate furono lasciate nella cappella –, specifica che i dipinti sarebbero stati collocati su telai di ferro o di ardesia<sup>19</sup>.

Le vicende conservative degli affreschi di Risalaimi si inseriscono in un contesto assai più ampio di quello locale. Sono questi gli anni in cui, in tutto il territorio italiano, si sentì forte il contributo di Giovan Battista Cavalcaselle, impegnato nella stesura delle relazioni intese a disciplinare il settore del restauro a livello nazionale, e progettate verso la creazione di una vera e propria normativa. Le relazioni pubblicate da Valter Curzi chiariscono la posizione di Cavalcaselle e i riflessi che queste ebbero nelle metodologie di restauro italiane. Nel caso specifico, risultano di grande interesse le indicazioni che Cavalcaselle diede in merito ai procedimenti da attuare nel restauro degli affreschi<sup>20</sup>.

Tornando alle vicende conservative delle pitture di De Vigilia, concordata la cifra da investire per il trasporto<sup>21</sup>, nell'agosto del 1880 Tamburini dichiarò di voler assumere l'incarico firmando, insieme ad Antonio Salinas, il contratto con il quale si impegnò ad eseguire il distacco delle pitture<sup>22</sup>. Per quanto riguarda la tecnica, fu stabilito che venisse effettuato uno stacco a massello<sup>23</sup>.

Il trasporto degli affreschi a Palermo, avvenuto nel 1881, fu considerato da molti come unica soluzione alla conservazione delle pitture, ma non mancarono note di disapprovazione. Prima fra tutte quella di padre Giuseppe Calderone che, nel 1892, in uno scritto intitolato *Antichità siciliane*, giudicò aspramente l'intervento della Commissione<sup>24</sup>. La critica del sacerdote, che visitò la cappella ancora affrescata, mirava a sottolineare il

<sup>19</sup> Preventivo della spesa per il distacco e trasporto a Palermo degli affreschi di Risalaimi (ivi, documento non datato, riportato anch'esso in appendice, n. 5).

<sup>20</sup> V. Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, 96-97, 1996, pp. 189-198.

<sup>21</sup> ASBCAP, b. 330, documento 10 luglio 1880: il Ministro della Pubblica Istruzione Fiorelli scrive al Regio Commissario degli Scavi e dei Musei ribadendo la sua disapprovazione in merito alla somma riportata nel primo preventivo. La Commissione sostenne invece la richiesta del Tamburini, che avrebbe lavorato in condizioni sfavorevoli a causa della malaria, che in quegli anni impestava Risalaimi, costringendolo tutte le sere a fare ritorno a Marineo; irremovibile, il Ministero chiese che venisse eseguito un intervento «in economia».

<sup>22</sup> Ivi, 7 agosto 1880 (cfr. qui in appendice, n. 3).

<sup>23</sup> Nel documento è indicato che si sarebbe trattato di uno «strappo (...) segnando l'intonaco» (ivi, documento dell'agosto 1879, riportato qui in appendice, n. 2).

<sup>24</sup> G. Calderone, *Antichità siciliane in specie memoria storico-geografia di Marineo e suoi dintorni*, parte I, vol. I, Palermo, Clausen, 1892, pp. 82-83.

cambiamento della qualità delle pitture, imputando all'intervento di trasporto la responsabilità dell'aggravarsi del loro stato conservativo<sup>25</sup>. In realtà, dalla documentazione fotografica inedita eseguita dopo il distacco – quando gli affreschi furono adagiati dentro le casse lignee –, non si direbbe affatto che l'intervento sia stato fallimentare. Ne sono prova, ad esempio, la scena che raffigura *Abramo* e quella con le *Sante Cristina e Oliva* (Figg. 1, 2), rimaste quasi intatte. Non ebbe la stessa sorte, invece, l'immagine di *San Giorgio e la Principessa* (Figg. 3, 4), ma le pessime condizioni dell'opera non erano da attribuire all'intervento di stacco, poiché questa era una di quelle che soffrì maggiormente gli effetti dell'umidità. La polemica di Calderone, però, verte unicamente sull'alterazione cromatica delle figure, che egli descrisse come «nere ombre di cadaveri esanimi»<sup>26</sup>, inducendomi a supporre che il sacerdote riesaminò le pitture – ormai custodite al Museo Nazionale di Palermo – dopo che esse furono sottoposte ad un successivo intervento di strappo della pellicola pittorica e trasporto su tela; procedimento che spiegherebbe la perdita delle tinte e delle velature originali tanto decantate dal Calderone.

Le vicende conservative degli affreschi di Risalaimi non si conclusero, però, col l'intervento di stacco. Infatti, arrivati al Museo, i dipinti furono sottoposti ad operazioni di pulitura e di ritocco. A decidere quali procedimenti seguire furono, stavolta, a vario titolo Giuseppe Meli, Salvatore Lo Forte e Giuseppe Pensabene: pittori, conoscitori nonché membri della Commissione stessa<sup>27</sup>.

Dopo aver esaminato lo stato dei dipinti, il 18 novembre del 1881, i tre esperti stilarono una relazione sullo stato conservativo delle pitture, valutando la possibilità di nuovi interventi<sup>28</sup>. Stabilito che per le preliminari operazioni di pulitura sarebbe sta-

<sup>25</sup> «Tanto sono sfigurati dal loro essere primitivo (...) per la mano poco esperta di chi li estrasse dal loro posto. Quanta differenza di colorito di quello di una volta e come han perduto (...) vivacità e freschezza delle tinte, l'espressione dei rappresentati, la carne virile e verginale, le seriche vesti e di porpora, la delicatezza dei panneggiamenti, tutto è sparito, non rimanendo altro che nere ombre di cadaveri esanimi. L'idea della Commissione del Museo fu nobile e patriottica, ma il trasporto riuscì disgraziato» (*ibidem*).

<sup>26</sup> Ivi, p. 83.

<sup>27</sup> Giuseppe Meli (1807-1893) e Salvatore Lo Forte (1809-1885) furono due notevoli personalità del settore delle arti. Entrambi vantarono l'esperienza romana presso lo studio di Vincenzo Camuccini e, tornati a Palermo, ebbero una prolifica carriera pittorica. Ricoprirono incarichi prestigiosi: Meli fu vicedirettore del Museo Nazionale, Lo Forte direttore dell'Accademia del Nudo di Palermo. Inoltre, all'attività di pittore, Giuseppe Meli affiancò quella di archeologo, storico e critico d'arte, portando avanti una ventennale collaborazione con le istituzioni di tutela. Per le biografie di questi due artisti si vedano G. Mendola, *Meli Giuseppe*, in *Dizionario*, cit., pp. 349-350; S. Riccobono, *Lo Forte Salvatore*, ivi, pp. 296-298. Per quanto riguarda Giuseppe Pensabene (1831-1913), fu allievo di entrambi i pittori sopra citati, divenendo «una singolare figura di erudito ottocentesco d'impronta romantica» (G. Davì, *Pensabene Giuseppe*, ivi, p. 404).

<sup>28</sup> ASMARP, b. 670, fasc. 12, *Verbalì delle Riunioni della Commissione per il Restauro dei Quadri 1877-1878, Relazione datata 18 novembre 1881* (cfr. qui in appendice, n. 6).

ta utilizzata acqua o, nei casi più tenaci, una soluzione di acqua e aceto, si passò a decidere quali materiali utilizzare per «ravvivare i colori». Salvatore Lo Forte, reduce da alcuni interventi di distacco eseguiti su affreschi attribuiti al pittore Pietro Novelli, propose di utilizzare «la chiara d'uovo ben battuta mescolata a poche gocce di limone»<sup>29</sup>. All'empirismo di Lo Forte si oppose la posizione più critica di Giuseppe Meli, pronto a spiegare che tale metodo «per la differenza dello intonaco usato, ed il modo diverso di lavorare il colore nel 15° e nel secolo 17° (...) non avrebbe dato ai dipinti del Vigilia il risultato medesimo ottenuto sui quadri del Novelli»<sup>30</sup>. La posizione di Meli evidenzia la volontà di effettuare una giusta valutazione dei materiali da applicare sull'opera, cogliendone differenze ed efficacia, solo in seguito ad una preventiva analisi della tecnica esecutiva del dipinto, mostrando così un atteggiamento più vicino a quello moderno<sup>31</sup>. Pertanto, temendo che la natura grassa dell'albume d'uovo proposto da Lo Forte «avrebbe potuto qualche poco nuocere alla leggerezza delle tinte degli affreschi»<sup>32</sup>, Meli suggerì di applicare la gomma arabica. Per evitare spiacevoli contrapposizioni, si decise di comune accordo di eseguire dei saggi di prova.

Per quanto riguarda il trattamento delle lacune, i tre esperti stabilirono di limitarsi a lievi ritocchi, utili a riequilibrare il tessuto cromatico, reintegrando gli incarnati per celare il bianco dell'intonaco sottostante. A questo scopo si stabilì che venissero eseguiti «a gomma adoperando per bianco la calce spenta indurita rimacinata finissimamente per non servirsi della biacca che col tempo suole annerire»<sup>33</sup>. Rinunciando così ad interventi eccessivi, la Commissione dimostrò di aver abbandonato la prassi che prevedeva integrazioni pittoriche estese ed invasive. Il confronto tra i materiali

<sup>29</sup> *Ibidem*. Gli affreschi di Pietro Novelli a cui Lo Forte fa riferimento potrebbero essere quelli eseguiti nella Cappella del Santissimo Crocifisso della chiesa di San Filippo Neri di Palermo (cfr. S. Riccobono, *Lo Forte Salvatore*, cit., p. 297).

<sup>30</sup> Giuseppe Meli si riferisce, infatti, alla tecnica utilizzata dai due pittori; De Vigilia, da artista di formazione ancora tardomedievale, è probabile che facesse uso della tecnica «a buon fresco». Per la produzione artistica di Pietro Novelli si veda *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, 10 giugno - 30 ottobre 1990), Palermo, Flaccovio, 1990.

<sup>31</sup> La differenza tra la tecnica pittorica di Tommaso De Vigilia e quella di Pietro Novelli viene sottolineata da Giuseppe Meli come elemento determinante nella scelta dei materiali da utilizzare sugli affreschi in fase di restauro; diventa così inevitabile la suggestione scaturita dall'assonanza – pur priva, naturalmente, del medesimo spessore teorico dell'atteggiamento di Giuseppe Meli – al principio della compatibilità dei materiali avanzato nel secolo successivo da Cesare Brandi.

<sup>32</sup> Oltre a garantire un maggiore vigore alla superficie cromatica, la gomma arabica avrebbe assolto anche la funzione di fissativo.

<sup>33</sup> Documento citato qui, nota 28. Gli interventi di pulitura e reintegrazione affidati a Salvatore Lo Forte e Giuseppe Meli sono testimoniati anche da un documento datato 7 febbraio 1882, redatto dal ministro Fiorelli e indirizzato al Regio Commissariato degli Scavi e dei Musei di Sicilia (ASBCAP, b. 330).

citati nella suddetta relazione e quelli consigliati nei testi di restauro dell'Ottocento, del resto, conferma gli effetti positivi di un'accorta divulgazione riferita agli aggiornamenti e alla sperimentazione di nuove metodologie<sup>34</sup>.

Quanto all'esecutore dell'intervento, all'unanimità fu indicato Giuseppe Meli. Dei tre membri della Commissione, egli era indubbiamente quello di maggiore competenza. Giunto ormai a settantaquattro anni, Meli vantava ormai un bagaglio di notevoli esperienze: all'attività di conoscitore, esercitata in seno alla Commissione di Antichità e Belle Arti, unì l'attività di pittore e quella sul campo, come direttore e supervisore dei cantieri di restauro. Tuttavia, nel corso della sua carriera Meli mantenne un certo distacco dalla vera e propria pratica di restauro; atteggiamento dettato forse dalla convinzione, ancora radicata nel XIX secolo, che il mestiere di restauratore riguardasse pittori di modesta qualità. Tale episodio, che vede Giuseppe Meli protagonista diretto di un intervento, provverebbe invece il cambiamento verificatosi nel campo del restauro in merito alla valutazione del mestiere, che cominciava ad essere riconosciuto nella sua specificità e nel suo insostituibile apporto alla conservazione del patrimonio storico-artistico nazionale.

Per quanto riguarda le pitture di Risalaimi, va riconosciuto che la scelta di trasferirle al Museo Nazionale non portò grandi giovamenti al loro stato conservativo. A testimoniare è la documentazione fotografica inedita del 1930, custodita nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo. Il confronto tra le foto scattate alle *Sante Vergini* (Figg. 5, 6) e alla *Madonna in trono* (Figg. 7, 8) dopo lo stacco e quelle eseguite nel Museo Nazionale è, a parer mio, una prova sufficiente a svelare un primo intervento di trasporto su tela che ne peggiorò le condizioni<sup>35</sup>. Tale operazione causò la perdita di consistenti brani pittorici, celati in seguito da ridipinture così estese da modificare, in molti casi, l'originario aspetto figurativo. Uno degli esempi più significativi è quello della figura della *Maddalena* (Figg. 9, 10), i cui tratti somatici sono ormai nettamente differenti da quelli originari<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Ad esempio, nel 1866 Ulisse Forni sostenne l'uso dell'aceto per la pulitura degli affreschi danneggiati dall'umidità; comune era anche l'uso dell'albume per ravvivare i colori (cfr. U. Forni, *Manuale*, cit., pp. 41 e 48).

<sup>35</sup> Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, fasc. *Tommaso De Vigilia*.

<sup>36</sup> Nel 1954, quando fu istituita la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis le pitture di Risalaimi, così come tutte le opere pittoriche che si trovavano nel Museo Nazionale – oggi Museo Archeologico Regionale “A. Salinas” –, vi furono trasferite. Attualmente gli affreschi sono esposti nella sala detta delle “Croci”.

## DOCUMENTI

1.

Contratto stipulato tra il principe Lanza di Scalea, Commissario degli Scavi e dei Musei di Sicilia, e il Prof. Giuseppe Inzenga, proprietario della cappella di Risalaimi (Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, b. 330, *Chiesa diruta di Risalaimi 1874-1901*).

«Museo Nazionale  
di Palermo

Palermo, 24 Novembre 1878

Fra il Principe Lanza di Scalea, Commissario degli Scavi e Dei Musei di Sicilia, ed il Prof. Inzenga si conviene quanto appresso:

1. Il Principe di Scalea nella sua qualità sopra espressa promette pagare al Prof. Inzenga Lire Mille, [...] sei mesi, per l'acquisto di tutti i dipinti a fresco esistenti nella Chiesa dell'ex baronia di Resalaimi appartenenti a detto Sig. Inzenga e famiglia.

2. A datare da oggi i dipinti in parola restano da conto esclusivo del Museo Nazionale rappresentato dal Ppe di Scalea, ed unitamente al fabbricato in cui sono attaccati.

3. L'amministrazione del Museo si riserva il diritto di staccare i dipinti suddetti in un periodo non minore di anni due.

4. Il Prof. Inzenga mette a disposizione dei maestri che dovranno eseguire i lavori di distacco, la casa di sua proprietà per come si trova.

5. La presente convenzione resta subordinata all'approvazione del Ministero di Istruzione Pubblica.

Giuseppe Inzenga  
Principe di Scalea»

2.

Il Regio Commissario dei Musei e degli Scavi di Sicilia principe Francesco Lanza di Scalea al Ministero della Pubblica Istruzione (Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, b. 330, *Chiesa diruta di Risalaimi 1874-1901*).

«Palermo, addì Agosto 1879

Regio Commissariato dei  
Musei e degli Scavi di Sicilia

Oggetto Dipinti di Risalaimi

A poca distanza dal comune di Marineo di questa Provincia in una località chiamata Risalaimi esiste una antica cappella già da gran tempo chiusa al culto, la quale appartenuta una volta all'ordine teutonico, passò in seguito in proprietà di privati. Le pareti e l'abside di detta cappella erano adornati di affreschi con figure e al naturale della fine del secolo XV, alcune quasi guaste del tutto, altre ben conservate, ma che sicuramente sarebbero a perire ove fossero trascurate, stante le screpolature delle mura e l'azione della pioggia che facilmente si fa via attraverso il tutto.

Detti affreschi sono ritenuti di Tommaso De Vigilia, pittore siciliano di grande voglia fiorito nella seconda metà del sec. XV, e vengono ricordati come opera molto pregevole dal Di Marzo nella sua storia Delle Belle Arti in Sicilia Vol. III pag.129.

L'abolita Commissione di Antichità e Belle Arti fin dal 1862 aveva stabilito di distaccare dal muro quegli affreschi per trasportarli al Museo di Palermo, ma le eccessive pretese dei proprietari di allora fecero sì che non si potè mai venire a capo di cosa alcuna. Ripigliata da me la pratica col Prof. Giuseppe Inzenga attuale proprietario della cappella, questi ha divenuto di cedere gratuitamente i dipinti al Museo di Palermo, purchè questo ne curasse a proprie spese il distacco, richiedendo solo lire 1.000 per risarcimento dei guasti che verrebbero fatti alle pareti. Il Sig. Direttore del Museo Prof. A. Salinas ha trovato molto vantaggioso per l'Istituto che egli dirige; e recatomi sul posto insieme a lui si è deciso, salvo l'approvazione della S.V. di strappare solo i pezzi maggiormente conservati. Di essi pezzi si è curato di avere le qui racchiuse fotografie, le quali benché un poco infelici per la molta polvere ammassata sopra i dipinti pur serviranno a dare alla S.V. una idea dell'importanza degli originali. La superficie delle pareti a strapparsi sarebbe di mq 24,26, e tutta la spesa dello strappo degli affreschi segando l'intonaco, compreso il trasporto e le lire mille da dare al proprietario non ammonterebbe che a Lire 3.933,40 come l'S.V. potrà vedere dall'annessa relazione preventiva compilata dall'Ingegnere Prof. Giuseppe Patricolo di accordo coll'artista Fortunato Tamburini a cui dovrebbe essere commesso il lavoro.

Io mi auguro che l'S.V. approverà la superiore proposta la quale è destinata ad accrescere l'importanza della Pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo.

Il R. Commissario F. Lanza Ppe di Scalea

Per copia conforme

Il Direttore Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità Amati»

3.

Contratto stipulato tra Antonino Salinas, Direttore del Museo Nazionale di Palermo e il restauratore Fortunato Tamburini, datato 7 agosto 1880 (*Ibidem*).

«L'anno 1800 Ottanta il giorno sette del mese di Agosto in Palermo. Fra il Sig. Cav. Antonino Salinas direttore del Museo di Palermo, ed il Sig. Fortunato Tamburini. Decisosi il Sig. Salinas con nome a dar termine ad una pratica trattata, esaminata, e discussa per parecchi anni da diverse rappresentanze cui è stato affidato in Sicilia l'onorevole incarico della conservazione dei Monumenti Nazionali antichi; quella appunto che riguarda lo stacco degli affreschi del decimo quarto secolo esistenti in una Chiesetta diruta in Risalaimi nei pressi di Misilmeri, e riuscitosi affine di intendersi coi Sig. Inzenga proprietari di quella Chiesetta, faria compilare dal Real Capo del Genio Civile della provincia apposita perizia per la spesa occorrente pel distacco. Approvatasi oramai quella perizia dell'Ufficio Superiore di Revisione presso il Ministero dei Lavori Pubblici ed in seguito per necessaria conseguenza dal Ministero per la Pubblica Istruzione chiamava, abilitatomi dallo Articolo [...] del Regolamento di Contabilità trattandosi di lavoro di arte e di precisione, l'artista [...] Fortunato Tamburini a cui mostrava la perizia del Genio Civile [...] 10 Ottobre 1879 che quella spesa prevede per £ 2.800 nonché la lettera Ministeriale 10 Luglio 1880, Direzione Generale di Scavi N° 4.778 che nell'approvarla mette a base di delibera conformemente al parere del Consiglio Superiore di revisione, la somma di £ 2.702,15 e lo invitava a manifestare se voleva imprendere l'esecuzione di quel lavoro. Rispondeva affermativamente il Tamburini e di conseguenza convenivasi formalmente che:

1° Che il lavoro sarà condotto bene, e secondo le prescrizioni dell'arte.

2° Che esso dovrà espletarsi nel termine di mesi tre da decorrere dal giorno dell'assegnazione da farsi per lettera d'ufficio.

3° Che dovrà dirigersi dall'Ufficio del Real Corpo del Genio Civile in seguito ad accordi presi volta per volta con la Direzione del Muso.

4° Che il presente contratto procede senza cauzione di sorte, ne ribasso alcuno; e finalmente che dovrà allo artista Tamburini Fortunato più volte rammentato pagarsi £ 900 prima di metter mano al lavoro, dopo però approntato il presente da [...] il Signor Ministro per la Pubblica Istruzione £ 900 a metà di lavoro accertato dall'Ufficio del Genio Civile, ed il saldo infine dietro collaudo di quell'ufficio, ed in seguito al trasporto entro il Museo di Palermo degli affreschi.

5° Le spese tutte del presente andranno a carico del Museo. Fatto e sottoscritto oggi in Palermo, giorno mese e anno di sopra.

Fortunato Tamburini  
Antonino Salinas col nome»



4.

Risposta del Direttore Generale della Pubblica Istruzione Giuseppe Fiorelli al Regio Commissariato degli Scavi e dei Musei di Sicilia per l'autorizzazione al distacco degli affreschi di Risalaimi (Archivio Storico del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo, b. 670, *Verbali delle Riunioni della Commissione per il Restauro dei Quadri 1877-1878*, fasc. 12, *Tutela e affari generali*).

«Roma, addì 22 agosto 1879

Regno d'Italia  
Ministero della  
Istruzione Pubblica

Direzione Generale  
dei Musei e degli Scavi di Antichità

Oggetto  
dipinti di Risalaimi

Questo Ministro approva in massima che si esegua il distacco ed il trasporto nel Museo Nazionale di Palermo, degli affreschi esistenti nell'antica Cappella di Risalaimi senonchè sembra che potrebbe ottenersi gran risparmio Questo Ministro approva in massima che si esegua il distacco ed il trasporto nel Museo Nazionale di Palermo degli affreschi esistenti nell'antica Cappella di Risalaimi, nonché sembragli che potrebbe ottenersi gran risparmio sulla spesa preveduta dall'Ing. Patricolo come dalla perizia pervenuta col contro notato foglio, paragonandola con quella testè accorsa qui in Roma per uguali lavori difatti non [...] che in questa città la mano d'opera e i mezzi di trasporto siano al certo di maggiore costo che a Palermo, distacchi di affreschi di grandi dimensioni comportano £ 40 il metro quadrato compreso trasporto, intelaiatura e collocamento in altra parete, mentre per quelli di Risalaimi l'importo è calcolato a £ 90 il metro quadrato oltre al trasporto. Tenuto ragione di ciò, trattandosi inoltre, di una spesa superiore a £ 200, perlochè a norma del regolamento di contabilità occorre sottoporre il preventivo al Ministero dei Lavori Pubblici, e pregala la S. V. di far compilare regolare perizia dei lavori al locale Genio Civile, accompagnata da relazione, e d'inviarla al Ministero per divenire a suo tempo alla stipulazione di formale contratto con chi Ella potrà aver maggiore fiducia pel buon esequimento dell'opera in parola.

In quanto poi al compenso a darsi al Sig. Giuseppe Inzenga, accertatosi del diritto di proprietà di lui sugli affreschi, occorrerà richiedergli un atto di offerta da approvarsi con Decreto Ministeriale; con dichiarazione da parte sua, che le spese di regi-

strazione dell'atto stesso dovranno stare a carico del Governo, non volendosi imporre al predetto Signore siffatta spesa dopo la generosa cessione dei dipinti ch'egli promise.

D'ordine del Ministero  
Il Direttore Generale  
Fiorelli »

5.

Preventivo delle spese per il distacco e il trasporto a Palermo degli affreschi di Risalaimi (Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, b. 330, *Chiesa diruta di Risalaimi 1874-1901*).

«R. Commissariato  
dei Musei e degli Scavi di Sicilia

Preventivo della spesa pel distacco insieme all'intonaco dei dipinti esistenti nella cappella di Risalaimi loro trasporto e collocazione su telai di ferro o lastre di ardesia, compilato dal Prof. Ing. Giuseppe Patricolo.

Quadro	della Vergine	m. 3,32 x 2,26 = mq.	7,50
„	di Abramo	„ 1,40 x 2,15 = „	3,01
„	di San Giorgio	„ 2,50 x 1,20 = „	3,00
„	delle 4 Vergini	„ 2,32 x 1,45 = „	3,36
„	dei 3 Santi Vescovi	„ 2,32 x 0,90 = „	2,08
„	delle 2 Vergini a destra	„ 1,08 x 1,45 = „	1,56
„	„ a sinistra	„ „ = „	1,56
„	del San Sebastiano	„ 1,40 x 0,65 = „	<u>1,19</u>
			Mq 24,26

A £ 90 per ogni mq importano	£ 2.183,40
Trasporto	500,00
Imprevedute	<u>250,00</u>
	£ 2.933,40 »

6.

Relazione stilata dai pittori Giuseppe Meli, Salvatore Lo Forte e Giuseppe Pensabene, membri della Commissione dei Restauri dei Dipinti del Museo Nazionale di Palermo (Archivio Storico del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo, b. 670, *Verballi delle Riunioni della Commissione per il Restauro dei Quadri 1877-1878*, fasc. 12, *Tutela e affari generali*).

«Riunitasi all'ora 1.¼ p.m. nel locale del Museo e propriamente in una delle sue stanze nelle quali sono collocati gli affreschi provenienti da Risalaimi, la Commissione eletta dal R. Commissario di Scavi e Musei con Decreto del 1° Agosto 1877 pei restauri de' quadri esistenti nella Pinacoteca del detto Museo, presente il Sig. Cav. Prof. Salvatore Lo Forte, il Cav. Giuseppe Pensabene ed il Prof. Giuseppe Meli Vicedirettore del Museo, aperta la seduta all'ora 1 p.m. furono osservati diligentemente gli affreschi recentemente dal Museo acquistati che trovansi in una chiesetta cadente abbandonata sita nella contrada detta Risalaimi, sotto il paese di Marineo, affreschi che unanimemente furono giudicati per opere di Tommaso Vigilia Palermitano che dipinse negli ultimi decenni del Secolo 15°. Portata l'attenzione alle deturpazioni sofferte, cioè alle mancanze, alle macchie, ed alle lordure, cagionate dall'umido per le [...] che in diversi tempi s'introdussero sopra i muri trasportando materie luride dalla guasta tettoia. Fu deliberato unanimemente che fossero dal Prof. Meli con accurata attenzione rifiniti con acqua pura, e dove la sporcizia fosse più tenacemente attaccata con acqua mista ad aceto. Fu quindi discusso se a ravvivare i colori fosse utile passarvi una soluzione di gomma arabica nell'acqua. Il Prof. Lo Forte non discendendo dal passarvi l'acqua di gomma propose parergli più efficace la chiara d'uovo ben battuta mescolata a poche gocce di limone, e diceva di averne fatto esperienza con buon risultato sopra alcuni affreschi di Pietro Novelli valoroso pittore del sec. 17°. Il Prof. Meli approva che per la differenza dallo intonaco usato, ed il modo diverso di lavorare il colore nel 15° e nel secolo 17° temeva che non avrebbe dato ai dipinti del Vigilia il risultato medesimo ottenuto su i quadri del Novelli, temeva pure che l'albumina dell'uovo per la sua natura grassa avrebbe potuto qualche poco nuocere alla leggerezza delle tinte che vedevansi negli affreschi del Vigilia. Dibattuta la questione unanimemente si venne alla deliberazione di farne un saggio in una piccola parte poco interessante di uno de' dipinti ed adottarla quante volte fosse riuscito bene il saggio. Si passò poi a discutere se convenisse restaurare le mancanze, ed all'unanimità fu stabilito di ritoccare nel fondo e nei panni taluni parti [...] che nello stato in cui trovansi, portano di equilibrio all'insieme del quadro, e quanto alle carnagioni non ritoccare se non quei lievissimi punti dove il colore caduto fa vedere il bianco dello intonaco e tali restauri doversi fare a gomma adoperando per bianco la calce spenta indurita rimaci-

nata finissimamente per non servirsi della biacca che col tempo suole annerire. Il Prof. Lo Forte ed il Sig. Pensabene stabilirono che tali lavori di ripulimento e di restauro fossero affidate esclusivamente al Prof. Meli come artista di molta pratica a dipingere a fresco, e che si occupò lungo tempo nello studio delle opere pittoresche del 15° e 16° secolo. Essendo le ore 2.¼ p.m. la Commissione si sciolse.

Palermo, 18 Novembre 1881»

7.

Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Commissariato degli Scavi e dei Musei di Sicilia in merito agli interventi di pulitura e ritocco da eseguire sugli affreschi (Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, b. 330, *Chiesa diruta di Risalaimi*).

«Roma, 7 febbraio 1882

Ministero  
della  
Istruzione Pubblica

Oggetto  
Restauro agli affreschi di Tommaso De Vigilia

Ho ricevuto con lettera il verbale delle deliberazioni prese dalla Comm.ne pel restauro dei dipinti di codesta Pinacoteca, intorno al da farsi per la conservazione degli affreschi provenienti dalla Chiesetta di Risalaimi, attribuiti dalla Comm.ne stessa al pittore palermitano Tommaso De Vigilia che dipinse verso la fine del XV secolo.

Io trovo prudente avviso quella di sperimentare entrambi i sistemi di pulitura proposto dal Prof. Lo Forte e dal Meli prima di decidersi per l'uno e per l'altro. Si desidera solo, che dal risultato si giudichi con tutta ponderatezza, lasciando scorrere qualche tempo dopo l'esperimento, per vedere pienamente l'effetto.

E così doversi pure raccomandare che non si spinga troppo oltre il tentativo di pulitura, contentandosi di quel tanto, che si potrà ottenere, e che potrà bastare al bisogno.

Il Ministro  
Fiorelli»



1. Tommaso De Vigilia, *Abramo alla mensa dei tre angeli*, affresco, seconda metà sec. XV, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dopo lo stacco

2. Tommaso De Vigilia, *Sante Cristina e Oliva*, affresco, seconda metà sec. XV, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dopo lo stacco



3, 4. Tommaso De Vigilia, *San Giorgio e la principessa*, affresco, seconda metà sec. XV, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dopo lo stacco e nello stato attuale



5, 6. Tommaso De Vigilia, *Sante Anastasia, Agata, Lucia e Apollonia*, affresco, seconda metà sec. XV, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dopo lo stacco e in una fotografia del 1930



7, 8. Tommaso De Vigilia, *Madonna in trono con le sante Barbara e Caterina*, affresco, seconda metà sec. XV, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dopo lo stacco e in una fotografia del 1930





9, 10. Tommaso De Vigilia (?), *Maddalena*, affresco, seconda metà sec. XV, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, dopo lo stacco e nello stato attuale



## Fra Accademia e Museo. Casi di restauro di dipinti del Real Museo Borbonico di Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento

di Marina Santucci, Maria Tamajo Contarini

A partire dalla ricostruzione di alcuni interventi di restauro su dipinti del Real Museo Borbonico, è stato possibile delineare con maggiore precisione il ruolo di alcuni dei protagonisti istituzionali che a metà dell'Ottocento si confrontarono, a Napoli, sui temi del restauro e della tutela. Alle linee teoriche e pratiche adottate nel museo, in materia di restauro, negli anni venti dell'Ottocento<sup>1</sup>, che rimangono sostanzialmente le stesse anche per il periodo che stiamo esaminando, si è cercato di aggiungere un nuovo elemento per la storia dei rapporti tra l'Accademia delle Belle Arti, la Direzione del Real Museo Borbonico, i cui destini sembrano intrecciarsi in fili sempre più stretti e al tempo stesso distinti, e il Ministero degli affari interni; ad esso, infatti, con l'emanazione del decreto del 16 settembre 1839, Ferdinando II aveva affidato la sorveglianza dei monumenti, con l'apporto consultivo dell'Accademia delle Belle Arti, cui spettava il fondamentale ruolo di direzione dei lavori di restauro<sup>2</sup>. Museo e Accademia dovettero dunque avere come referente principale, in quegli anni, Nicola Santangelo, ministro degli Interni dal 1831 al 1847<sup>3</sup>, nonché esperto collezionista.

Accanto (e in subordine) al ministro, almeno altri tre, negli anni che ci interessano, furono i personaggi coinvolti nelle vicende di restauro che ricostruiremo nelle prossime pagine: Francesco Maria Avellino, Bernardo Quaranta, Camillo Guerra.

<sup>1</sup> P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori di dipinti nel Real Museo Borbonico negli anni Venti dell'Ottocento*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano - G. Prisco, in «Bollettino d'Arte», 2003, vol. speciale, pp. 141-167.

<sup>2</sup> E. Strazzullo, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borbone*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., XXX, 1972, pp. 318-321; M. Bencivenni - R. Dalla Negra - P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni*, parte I, *La Nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, Firenze, Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici per le province di Firenze e Pistoia, Sezione didattica, 1987, p. 41; R. Spadaccini, «Per l'istruzione e il decoro della nazione». *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti*, in *Antichità e Belle Arti. Le istituzioni*, Napoli, Luciano, 1997, p. 29.

<sup>3</sup> R. Spadaccini, *L'archivio del Ministero dell'Interno*, in *Il Mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzione*, a cura di A. Massafra, Bari, Dedalo 1988, pp. 653-669; vedi anche Eadem, «Beni culturali» e istituzioni borboniche. *L'archivio del Ministero della Pubblica Istruzione*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., XLVI, 1997, pp. 63-175.

Nel 1839, a Michele Arditi succedeva, alla direzione del Museo, Francesco Maria Avellino, archeologo di alto livello culturale, promotore della pubblicazione, dal 1842, del «Bollettino archeologico napoletano», periodico aperto al confronto con gli studiosi stranieri<sup>4</sup>.

Il ruolo di «Controloro» del Museo, cui, alle dipendenze del Direttore, era affidato il compito della quotidiana gestione delle raccolte, era invece ricoperto da Bernardo Quaranta<sup>5</sup>, professore di Archeologia e Letteratura greca all'Università di Napoli, esperto conoscitore dei papiri ercolanensi ed autore, nel 1848, di una guida del Real Museo Borbonico. Fedele assertore della politica dei Borbone, mostrò, nel complesso, un atteggiamento di costante chiusura verso il rinnovamento della vita culturale che, in quegli anni, interessava numerosi settori, non solo a Napoli. Nel campo dell'archeologia e della tutela si coagularono allora una serie di tensioni politiche ed ideologiche, cui Quaranta rimase sostanzialmente lontano, proprio a causa della sua formazione prevalentemente erudita, che gli impediva di cogliere quel nesso tra storia e archeologia di cui, invece, parlava il giovane De Sanctis nelle *Brevi osservazioni sull'Archeologia considerata rispetto alle scuole*, presentate, ma non lette, al VII congresso degli Scienziati a Napoli nel 1845<sup>6</sup>.

Tra gli artisti-professori del Real Istituto di Belle Arti, chiamati a far parte dell'Accademia di Belle Arti – che, insieme all'Accademia Ercolanese e a quella delle Scienze, costituiva la Società Reale Borbonica –, si afferma, a partire dagli anni quaranta, la personalità di Camillo Guerra, pittore colto, di impostazione neoclassica, allievo di Costanzo Angelini, professore onorario del Real Istituto dal 1827, e nel 1834 vincitore del concorso per la cattedra di pittura<sup>7</sup>. Estremamente attiva fu la sua presenza nel Real Museo: ebbe un ruolo di primo piano nella commissione, composta anche dai professori Giuseppe Cammarano e Natale Carta, che nel 1836 aveva ricevuto dal ministro Santangelo l'incarico di riordinare la pinacoteca<sup>8</sup>. Nell'allestimento

<sup>4</sup> P. Treves, *Francesco Maria Avellino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, IV, 1962, pp. 652-655; L.A. Scatozza Höricht, *Francesco Maria Avellino*, in *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, 1987, II, pp. 825-845.

<sup>5</sup> G. Rispoli, *Bernardo Quaranta*, in *La cultura classica*, cit., II, pp. 505-528.

<sup>6</sup> S. De Caro, *Giuseppe Fiorelli e gli scavi di Pompei*, in *A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte*, atti del convegno di studi (Napoli, 19-20 marzo 1997), a cura di S. De Caro - P. G. Guzzo, Napoli, Arte Tipografica, 1999, p. 7.

<sup>7</sup> M. Picciau, *Camillo Guerra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LX, 2003, pp. 604-607.

<sup>8</sup> Per i numerosi compiti di Guerra nel Museo cfr. *Esposto dell'operato del professor Camillo Guerra in servizio della Real Quadreria del Real Museo Borbonico fin dal 1835 al 1848* in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 372/II, fasc. 9.

espositivo da lui curato dimostrò grande attenzione anche per gli aspetti tecnici legati alla conservazione delle opere, quali una opportuna illuminazione o la necessità di esporre i dipinti in ambienti asciutti e correttamente ventilati<sup>9</sup>, riconoscendo che il delicato compito del nuovo riordinamento gli era stato affidato grazie alla sua identità di «artista»<sup>10</sup>. Si inseriva così, proprio in nome della conoscenza tecnica dell'opera d'arte, in quella polemica tra artisti ed eruditi sulla competenza in materia di conservazione e tutela che si protrarrà per tutto l'Ottocento<sup>11</sup>. Pur essendo anch'egli fortemente filoborbonico e sostanzialmente ostile ai mutamenti politici che investivano in quegli anni anche gli ambienti artistici, non esitò a criticare la mancanza di una competenza specifica su questi problemi, sia nella gestione degli scavi di Pompei, sia, come vedremo, nell'andamento dei restauri sui dipinti delle raccolte del Real Museo Borbonico. Significativo, a riguardo, il resoconto di Guerra di un suo sopralluogo del 3 maggio 1847 agli scavi di Pompei, in cui denunciava il modo brutale in cui si procedeva allo scavo senza alcuna perizia<sup>12</sup>. L'artista proponeva un più corretto metodo di scavo e tecniche più appropriate per recuperare tutti i frammenti, al fine di «ottenere notizie ignote e che legate erano a piccoli frantumi»<sup>13</sup>, considerati testimonianze preziose anche in vista dell'intervento di restauro. Nel resoconto, inoltre, denunciava con toni accorati lo scavo maldestro di una «tazza circolare di mezzo palmo di diametro, di argilla bianchissima e sottilissima che, mentre diciotto secoli l'avevano rispettata, fu veduta per mancanza di metodo e di mezzi adatti allo scopo estrarla in frantumi»<sup>13</sup>. Per questo Guerra fu accusato dalla direzione del Museo di «essersi ele-

<sup>9</sup> La ventilazione degli ambienti costituisce una preoccupazione costante di Guerra. Ancora il 2 dicembre 1846 il ministro Santangelo scrive al direttore del Real Museo Avellino per comunicare l'approvazione del Re a che, fra l'altro «si costruiscano otto ventilatori in altrettanti finestrone della R. Quadreria nella forma e con la spesa indicata dal Professore D. Camillo Guerra»; cfr. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli (d'ora in poi ASSAN) XXI B 8, fasc. 17.

<sup>10</sup> ASSAN, IV E 2, fasc. 9, nota del 20 dicembre 1839.

<sup>11</sup> Ancora nei primi anni del Novecento, con altra valenza, con Venturi si verificarono forti tensioni tra gli «storici» e gli artisti, cfr. M. Santucci, *Alcune notizie sui precedenti interventi di restauro in Gli Arazzi della Battaglia di Pavia*, Milano, Bompiani, 1999, p. 96.

<sup>12</sup> Cfr. C. Angelini, *Ragguagli de' lavori della Reale Accademia di Belle Arti, letto dal segretario perpetuo nella tornata de' XXX giugno 1847*, in «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», XLV, 1847, fasc. LXXXIX, pp. 45-48. Sull'argomento si veda anche C. Molese, *Camillo Guerra e l'allestimento della Pinacoteca del Real Museo Borbonico*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, relatore prof. N. Spinosa, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, a.a. 1996-1997.

<sup>13</sup> Tutta la vicenda, con i giudizi di Guerra, è riassunta nella lettera del direttore del Museo, principe di San Giorgio, al principe di Bisignano, Maggiordomo Maggiore della Real Casa, del 24 luglio 1852, in ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, 332, fasc. 16.

vato a giudice e regolatore di cose appartenenti esclusivamente al Re»<sup>14</sup>. Nello stesso 1852, dopo che, con il decreto del 17 gennaio, la competenza sugli scavi e il museo era passata al Ministero di Casa Reale, fu emanato il 13 agosto un rescritto sovrano con cui il re vietava alle accademie di pubblicare giudizi sull'andamento degli scavi senza l'autorizzazione della Soprintendenza Generale di Casa Reale<sup>15</sup>.

L'Accademia, anche attraverso la Commissione di Antichità e Belle Arti, era direttamente coinvolta nella tutela del patrimonio artistico del Regno. La configurazione della Commissione di Antichità e Belle Arti, istituita da Ferdinando I nel 1822<sup>16</sup>, composta dal direttore del museo, da due archeologi e due artisti<sup>17</sup>, subisce proprio nel 1852 significative variazioni. In un documento della direzione del Real Museo Borbonico del 27 giugno vengono indicate le modifiche che si intendono apportare: si ribadisce che la commissione dipende esclusivamente dalla Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza Generale della Real Casa, e che il numero dei membri – a parte il direttore del Museo – è ampliato a sei, grazie all'aggiunta di due professori esterni all'Accademia, scelti tra gli 'amatori' delle Belle Arti<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*: «... E non solo mi reca sorpresa l'ardimento del Cav. Guerra, il quale si è con ciò elevato a giudice e regolatore di cose appartenenti esclusivamente al re (N.S.), ma ancora la poca avvedutezza della R. Accademia di Belle Arti, la quale approva cosiffatte strane dichiarazioni del Cav. Guerra, non solo, ma benanco le riassume e le pubblica nel menzionato Rendiconto e nel presente anno che gli scavi sono alla dipendenza della Real Casa! Non dovendosi tollerare cotai provvedimenti, che cagionano onta ai regolamenti di S.M. ed agli impiegati della sua Real Casa, propongo a V.E. la soppressione del detto sunto della memoria del Sig. Guerra, ed un avvertimento fortissimo da farsi all'accademia e all'Autore, perché per l'avvenire non prenderà ingerenza nelle cose cui non hanno alcun diritto; giacché non è questa la prima volta che l'accademia di Belle Arti cerca immischiarsi negli affari degli Scavi Pompeiani, siccome fece per lo restauro della Casa del Fauno da me narrato all'E.V. col mio rapporto del dì 20 di questo mese».

<sup>15</sup> Sul decreto del gennaio 1852 cfr. A. Milanese, *Il giovane Fiorelli, il riordino del medagliere e il problema della proprietà allodiale del Real Museo Borbonico*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di A. Fittipaldi, Napoli, Luciano, 1995, pp. 201-206; per le disposizioni del 13 agosto 1852, cfr. C. Molese, *Camillo Guerra*, cit., pp. 62-63.

<sup>16</sup> R. Spadaccini, «Per l'istruzione e il decoro», cit., pp. 25-32 e anche la scheda della medesima autrice, ivi, pp. 134-135; U. Bile, *Stanislao D'Aloe, ispettore dei monumenti. Tutela e restauro a Napoli tra il 1840 e il 1848*, in *Storia del restauro*, cit., p. 47.

<sup>17</sup> I membri erano scelti tra i soci dell'Accademia Ercolanese e dell'Accademia di Belle Arti con nomina da confermare ogni anno. La Commissione «è un organo consultivo nello interesse del Museo medesimo e del ramo degli scavi di Antichità, mentre dee dar giudizio sul merito degli oggetti che si domanda esportare dal Regno, di quelli che debbono acquistarsi, e di tutto ciò che si rinviene nelle ricerche di antichità» (ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 321/I, fasc. 5).

<sup>18</sup> La composizione della Commissione per l'anno 1852 è così illustrata dalla proposta della Maggiordomia Maggiore su cui, come per gli altri anni, viene apposta l'approvazione del Re: il direttore del museo principe di San Giorgio, Giulio Minervini, Giovan Battista Finati (con incarico di segretario), Giuseppe Genovese per la R. Accademia Ercolanese e Camillo Guerra, Gaetano Genovese, Nicola Sessa per la R.

Ma, oltre al caso della Commissione di Antichità e Belle Arti, negli anni che ci interessano l'Accademia viene coinvolta anche nella gestione dei restauri – come d'altronde era già accaduto in passato, attraverso la costituzione di apposite commissioni, la cui incidenza varia a seconda del livello di collaborazione che, di volta in volta, essa riuscì a stabilire con la Direzione del Museo.

Venendo dunque al tema che in questa sede ci ripromettiamo di affrontare, va subito rilevato che il contrasto tra Camillo Guerra e la Direzione del Museo, e in particolare, come vedremo, con Bernardo Quaranta, sembra configurarsi come un momento di scontro tra diversi indirizzi culturali. A Quaranta, figura ormai attardata di letterato, si contrappone Guerra che, al contrario, mostra un'apertura verso il sapere tecnico e specialistico. Della storia di questo conflitto si vogliono qui evidenziare alcuni momenti significativi, attraverso la lettura di alcuni documenti editi e di altri da noi rinvenuti.

Già a metà degli anni trenta, quando si svolge la prima vicenda che prenderemo in esame, relativa al restauro dei dipinti del Vasari, appare evidente quanto l'organizzazione dell'attività museale, orientata dalle disposizioni contenute nel Regolamento del Real Museo Borbonico del 1828 – che, nel Cap. IV, intitolato “De' Restauratori e dello Scarpellino”, prevedeva, nella gestione della conservazione, solo figure professionali interne al museo<sup>19</sup> – fosse invece, nei fatti, fortemente condizionata dalle valutazioni degli accademici. Sino ad arrivare al 1847, anno in cui si svolge l'ultimo caso di restauro qui esaminato, quello della tavola di Andrea da Salerno, in cui si assiste alla rivendicazione di un rapporto paritario, tra le due istituzioni, nella responsabilità delle attività di restauro.

Il primo caso che intendiamo affrontare riguarda un'opera di Giorgio Vasari, il *Gesù in casa del fariseo* che, con la *Raccolta della manna*, fu eseguita per il refettorio del convento napoletano di Monteoliveto. Il dipinto faceva parte di un gruppo di sei tavole, articolate in tre diversi scomparti, di cui il nostro costituiva quello centrale. Nel 1827, i due laterali della *Manna* furono inviati in dono alla città di Palermo da

Accademia di Belle Arti. Negli anni, solo poche variazioni: nel 1855 Giuseppe Genovese viene sostituito da Nicola Corcia e Nicola Sessa da Giuseppe Mancinelli. Nello stesso anno, in aggiunta alla conferma delle nomine, viene stabilito che ogni membro della Commissione che si reca a Pompei per esaminare i lavori eseguiti dai tre disegnatori attivi dal mese di luglio al mese di dicembre, riceva l'indennità di ducati 1.50 per ogni trasferimento agli scavi. (Ivi, copia della comunicazione della Maggiordomia Maggiore al direttore del museo, datata 11 gennaio 1855).

<sup>19</sup> *Regolamento del Real Museo Borbonico*, Napoli, Stamperia Reale, 1828, pp. 19-21. Per l'organizzazione del Museo e dell'Accademia si rimanda all'*Almanacco Reale del Regno delle due Sicilie*, edito, come il *Regolamento*, dalla Stamperia Reale, che fornisce utili indicazioni sui ruoli assegnati ad ogni singolo artefice. Vedi *infra*, nota 77.

Francesco I, mentre i quattro pannelli restanti risultano ancora citati ed esposti nel museo fino al 1852. In seguito, i due pannelli centrali furono separati dai due spicchi della *Cena*, e poi considerati perduti, tanto da non risultare nell'inventario della Pinacoteca del 1930. Furono poi ritrovati e individuati nel 1996, in circostanze fortunate, da Leone de Castris. Di una tavola è ben visibile la bella testa della Maddalena che, come descrive lo stesso Vasari, con le lacrime bagna i piedi di Cristo e li asciuga con i capelli<sup>20</sup> (Figg. 1, 2, 3).

Nel 1835 Michele Arditi, direttore del Real Museo dal 1807, proponeva il restauro dei grandi dipinti di Giorgio Vasari. In una lettera al ministro Santangelo, dichiarava di aver constatato, «assistito da persona perita», che si suppone possa essere Andrea Celestino, che le tavole dei «bei quadri» si erano «slargate nelle commessure, e contorte»<sup>21</sup>. Proponeva quindi il consolidamento del supporto, definito «foderazione a legname», realizzato poi entro il mese di settembre dello stesso anno, e per il quale Gaetano Conza fu pagato 40 ducati. Partecipò all'intervento il restauratore Giuseppe Amodio, probabile esecutore delle fasi successive. La foderatura a legname consisteva in una struttura di legno applicata alla tavola con delle viti, ed è probabilmente quella che possiamo ancora oggi vedere sul retro del dipinto (Fig. 4).

In seguito, Arditi sollecitò il ministro affinché si completasse l'intervento, e, a tal fine, si riunì una commissione di accademici appositamente nominata, composta dai professori Camillo Guerra e Raffaele Mattioli, che scrissero al direttore dichiarandosi contrari al proseguimento del restauro, dal momento che nel museo erano già esposti altri dipinti del Vasari, tra cui la grande *Presentazione al tempio*, proveniente dalla chiesa di Monteoliveto. In questo caso Guerra assunse posizioni diverse, in merito al restauro, da quelle che si suppone avesse precedentemente proposte Andrea Celestino, con il quale, come si vedrà tra breve, condivideva la convinzione che il restauratore dovesse essere prima di tutto un pittore<sup>22</sup>. Gli accademici consigliavano, quindi, una volta eseguiti il consolidamento e la disinfestazione dei dipinti, di collocarli in deposito e destinare la somma prevista ad opere più meritevoli di essere esposte, dimostrando ancora

<sup>20</sup> P. Leone de Castris, *Dipinti dal XIII al XVI secolo*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, direzione scientifica di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 239-240. Nel 2003 il dipinto è stato sottoposto ad intervento di recupero conservativo.

<sup>21</sup> ASSAN, XXI B 8 fasc. 9, lettera del 28 ottobre 1835; sulle tavole di Vasari vedi ancora: ASSAN, XXI B 8 fasc. 10; ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 331, fasc. 92 e b. 338, fasc. 38-39; ASNa, *Ministero dell'Interno, I Inventario*, b. 1015.

<sup>22</sup> P. D'Alconzo - G. Prisco, «*Restaurare, risarcire, supplire*». *Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una "vernice" per i dipinti vesuviani*, in *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo*, a cura di M.I. Catalano, in «*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*», 10/11, 2005, pp. 3-87.



una volta la stretta relazione esistente tra restauro e musealizzazione. Inoltre, giudicarono Vasari «pittor macchinoso meno corretto, e per ultimo scrittor poco tenero per la nostra scuola»<sup>23</sup> e, propugnando una scelta antivasariana in difesa della scuola napoletana, sostennero invece il restauro, tra gli altri dipinti, delle opere di Micco Spadaro.

La valutazione della direzione del museo, che riteneva necessario l'intervento, fu quindi in questo caso contraddetta dagli accademici, che entrarono fortemente nel merito delle scelte espositive con considerazioni di carattere storico-artistico<sup>24</sup>.

Dopo solo qualche anno, Guerra divenne sempre più attivo nel museo, come si evince dalla intricata storia del restauro della *Deposizione* del Guercino (Fig. 5), proveniente dalla collezione del principe di Salerno, custodita in alcune stanze al pianterreno del Real Museo dal 1830<sup>25</sup>. Camillo Guerra, infatti, venne incaricato di valutare gli interventi di restauro della collezione di Leopoldo di Borbone, figlio di Ferdinando IV e principe di Salerno, che si era costituita in larga misura a partire dalle raccolte borboniche, e che era allora ospitata all'interno del museo<sup>26</sup>. Nella relazione dell'agosto del 1840, inoltrata dal direttore Avellino al ministro Santangelo, Guerra si soffermò dapprima sulle condizioni generali dello spazio espositivo, e poi sul cattivo stato della *Deposizione*, considerata uno dei più importanti dipinti di quella raccolta. La tela era stata commissionata nel 1647 per l'altare maggiore della chiesa del Voto di Modena; a causa di un problema di infiltrazioni d'acqua, il dipinto aveva subito gravi danni, soprattutto nella parte alta; fu poi venduto, ed entrò a far parte delle collezioni reali napoletane nel 1802, nell'ambito degli acquisti realizzati da Domenico Venuti per conto del re.

<sup>23</sup> ASSAN XXI B 8 fasc. 10. La commissione, costituita dai professori ordinari dell'Istituto di Belle Arti, Camillo Guerra e Raffaele Mattioli, su incarico del ministro degli Affari Interni, si espresse in merito ad alcune opere del Real Museo Borbonico, considerate di gran pregio e ritenute bisognevoli di urgenti riparazioni. Il documento non è datato, ma si suppone possa essere relativo all'anno 1836.

<sup>24</sup> In una lettera al ministro del 28 ottobre 1835, il marchese Arditì ribadisce la necessità del prosieguo del restauro e suggerisce di adoperare «il Custode D. Antonio Noja il quale, tutto che impiegato, pure esercita la professione di Restauratore», ASSAN XXI B 8 fasc. 9.

<sup>25</sup> A. Porzio, *La quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento*, Napoli, Arte Tipografica, 1999, pp. 122-123; si veda anche la scheda di D. Tacconelli in *Antichità e Belle Arti*, cit., pp. 202-203.

<sup>26</sup> La collezione fu acquistata nel 1854 dal duca d'Aumale, quinto figlio di Luigi Filippo e di Maria Amalia di Borbone, e genero di Leopoldo di Borbone per aver sposato Maria Carolina di Borbone. La collezione, composta da opere di provenienza farnesiana e da opere provenienti dagli acquisti di Domenico Venuti, fu trasferita prima in Inghilterra e poi in Francia a Chantilly. Per la *Deposizione*, cfr. E. De Bois-sard - V. Lavergne-Durey, *Chantilly, Musée Condé: peintures de l'école italienne*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1988, pp. 91-93.

Per la *Deposizione*, a proposito della quale si rinnovavano le preoccupazioni per una superficie pittorica «screpolata» e danneggiata da precedenti restauri<sup>27</sup>, Guerra individuò il problema in un precedente intervento di foderatura, nel corso del quale la tela era stata sanata senza «spianare il colore» e «senza chiudere perfettamente lo screpolato»<sup>28</sup>, creando così un diffuso distacco del colore dall'imprimitura della tela. Ulteriori tracce di precedenti interventi erano rilevate nei ritocchi alterati sul fondo e in una grande macchia di olio cotto sul petto del Cristo. Per il lavoro, Guerra proponeva Andrea Russo, con un compenso di sessanta ducati<sup>29</sup>. Dopo diversi mesi di corrispondenza tra la direzione del museo e il marchese Brancaccio della Maggiordomia Maggiore, furono rimossi i «suggelli» che univano il dipinto alla cornice e che impedivano una lettura completa dell'opera<sup>30</sup>. Una commissione si riunì il 5 aprile del 1842<sup>31</sup> per valutare il restauro proposto da Nicola La Volpe, pittore dell'Accademia<sup>32</sup>. Questi prevedeva di eliminare gli antichi restauri, ma la Commissione ritenne l'operazione rischiosa per il dipinto e propose un intervento minimo, limitato «a uguagliarsi con stucchi a colori tutte quelle parti del dipinto medesime che sono screpolate»<sup>33</sup>. L'incarico fu affidato al La Volpe ma questi, avendo espresso, per diversi mesi, dub-

<sup>27</sup> *Restauro della Pietà del Guercino di proprietà del principe di Salerno. Ispezione di tutta la collezione, affidata a Camillo Guerra*, in ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 352, fasc. 5.

<sup>28</sup> Ivi, lettera del 25 agosto 1840.

<sup>29</sup> Ivi, lettera del 3 novembre 1840. Su Andrea Russo cfr. anche la scheda di P. Cufino in *Antichità e Belle Arti*, cit., p.175.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Ivi, verbale della seduta della commissione, datato 5 aprile 1842.

<sup>32</sup> Nicola La Volpe frequentò l'Accademia nei primi decenni del secolo, divenendo professore onorario Figurista nel 1851. Partecipò dal 1830 al 1835 alle Mostre Borboniche con soggetti tipici della pittura di genere (interni di cucina, feste contadine), ereditati da Salvatore Giusti, «senza rinunciare ad esporre dipinti religiosi e ritratti» come sottolinea la Lorenzetti (*L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 231). L'esperienza di disegnatore degli scavi di Pompei, alle dipendenze reali, gli ispirò raffigurazioni mitologiche di ispirazione neoclassica (L. Martorelli, *Disegnatori di Pompei agli inizi dell'800*, in *Itinerario a Pompei nell'800*, a cura di A. D'Ambrosio - L. Martorelli, Scafati, La Nuova Stampa, 1983, pp. 43-48). In generale la sua collaborazione al testo del *Real Museo Borbonico*, edito a Napoli, in sedici volumi, tra il 1824 e il 1857, consolidò certo i suoi rapporti con Guglielmo Bechi, Giovanbattista Finati, Raffaele Liberatore e Bernardo Quaranta, che parteciparono al progetto. Svolse un'attività assai varia, per cui compare di volta in volta indicato come pittore, disegnatore o restauratore (U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunsler*, Leipzig, Seemann, XXXIV, 1940, p. 532). Su La Volpe cfr. anche G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Napoli, R. Deputazione Napoletana di Storia Patria, II, 1937, p. 512, e le schede di P. Cufino e D. Tacconelli in *Antichità e Belle Arti*, cit., pp. 175 e 203.

<sup>33</sup> La relazione è firmata da Avellino, Finati, Angelo Solari e il principe di San Giorgio. Niccolini è nominato tra i componenti, ma la sua firma non compare in calce al documento e, stranamente, è assente Guerra. La successiva riunione della commissione (27 aprile) definisce la spesa di dodici ducati e affida l'incarico al

bi sulla metodologia proposta dalla Commissione, all'inizio del 1843 rifiutò di eseguire l'intervento<sup>34</sup>. Antonio Niccolini, presidente della Commissione, si rivolse allora al pittore Francesco Oliva, che aveva frequentato l'Accademia tra il 1831 ed il 1834, e di cui fino ad oggi non era nota l'attività di restauratore<sup>35</sup>. Dopo aver esaminato il dipinto e rilevato il diffuso sollevamento del colore, «al punto di cadere al solo soffiarsi con forza, o lievemente posarsi una piuma»<sup>36</sup>, propose anch'egli un intervento completo, descritto minuziosamente, in cui prevedeva di affidare il consolidamento del colore ad una persona di sua fiducia, riservandosi di eseguire personalmente l'integrazione pittorica<sup>37</sup>.

La proposta di Oliva fu approvata da Niccolini, ma respinta dal direttore del Museo, Francesco Avellino, che immediatamente si rivolse al ministro Santangelo, sottolineando la procedura poco ortodossa, l'aumento di spesa richiesto dall'Oliva, il «cangiamento di metodo», e chiedendo dunque di disporre una nuova riunione dell'Accademia, giudicata l'unica responsabile del restauro. Oliva, probabilmente venuto a conoscenza della situazione che si era creata, rifiutò di eseguire il restauro, adducendo che doveva in quel momento recarsi a Caserta per «dipingere un affresco di R. Ordine (...) per esser questa la stagione opportuna pei dipinti affresco»<sup>38</sup>. Nello stesso aprile 1843, il ministro Santangelo consigliò allora ad Avellino di «affidare l'incarico a qualche Custode perito nella pittura»<sup>39</sup>. La replica di Guerra non tardò. In una relazione sullo stato di conservazione dei rimanenti dipinti della collezione del principe di Salerno, ribadì la necessità, per la buona formazione del restauratore, di una conoscenza specifica della materia pittorica: «è troppo chiaro che una parte così

La Volpe, «il quale dovrà nel lavoro strettamente attenersi ai termini del verbale»: i firmatari sono gli stessi della precedente seduta, ed è presente Niccolini. Il 2 dicembre 1842 la commissione rinnova ulteriormente la posizione assunta nei confronti del restauro: «limitarsi a stuccare le parti mancanti, e colorarle analogamente» (cfr. ASSAN, XXI B 9 fasc. 1).

<sup>34</sup> La Volpe non ritenne corretto l'intervento proposto dalla Commissione, perché «potrebbe recar danno al dipinto per le ragioni di arte da lui esposte» (ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione, I Inventario*, b. 352, fasc. 5; ASNa, *Ministero degli Affari Interni, II Inventario*, b. 2128, fasc. 57).

<sup>35</sup> Su Francesco Oliva (Napoli 1807-1861), cfr. L. Soravia in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1991, II, p. 941.

<sup>36</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione, I Inventario*, b. 352, fasc. 5, lettera del 1 aprile 1843.

<sup>37</sup> *Ibidem*; e aggiunge: «... cercare di inumidirlo con colla dolce, una per volta, tutte le scrostature, e poi con bella maniera sovrapporsi una carta, e calcarvi dolcemente affine di rimetterlo nello stato primiero. E siccome a far questo richiedesi molto tempo, così la prego darmi la permissione far fare questo ad una persona di mia fiducia capace di disimpegnarsi questo sotto la mia direzione, riservandomi infine di ripigliare da me solo le parti ove affatto manca il colore». La proposta porta l'autorizzazione di Niccolini.

<sup>38</sup> Ivi, lettera del 21 aprile 1843.

<sup>39</sup> Ivi, lettera della Direzione del museo con nota del ministro apposta con data 23 aprile 1843.

importante richiede cognizioni tecniche e quindi non può affatto eseguirsi ne' pretendersi da un Custode, ma vi bisogna l'uomo dell'arte»<sup>40</sup>. L'intervento venne dunque affidato a Benedetto Castellano, sperimentato restauratore di corte<sup>41</sup>, secondo quanto l'Accademia di Belle Arti aveva prescritto in precedenza per il dipinto. Nel 1845, infine, a conclusione dell'intervento, furono risistemati i suggelli che erano stati aperti per permettere il restauro.

Una specifica richiesta del sovrano è invece all'origine di un altro interessante caso di restauro, riferito alle due grandi tele di provenienza farnesiana, attribuite da Leone de Castris a Paolo Piazza, raffiguranti l'*Inferno* e il *Paradiso*<sup>42</sup> (Figg. 6-7). Citate negli antichi inventari parmensi come opere del cremonese Malosso, a Napoli vennero considerate, negli inventari del 1800 e del 1816, come opere di ignoto manierista emiliano della seconda metà del Cinquecento; dall'esame dei documenti è stato possibile identificare le due tele, sia per le dimensioni che per la riconosciuta influenza veneta, con quelle attribuite a Tintoretto, più volte presenti nelle carte ottocentesche del Real Museo Borbonico.

Il 6 marzo 1840, Ferdinando II visita il Real Museo, e dopo pochi giorni il direttore Avellino scrive al ministro Santangelo per informarlo che Sua Maestà «si è degnata ordinare che i due quadri che tenevasi avvolti nella Sala della Scuola fiorentina esprimente uno l'inferno e l'altro il paradiso, fossero forniti di telajo e collocati nella Sala a loro appartenente. Avendo io fatto praticare molte ricerche per ritrovarsi i telai vecchi, si sono rinvenuti alcuni pezzi di uno di essi, che accomodandoli con altri nuovi si potrebbero ottenere i due telai i quali volendosi di abete, la spesa chiesta dal falegname Raffaele Autariello ascenderebbe a ducati ventitre e grana 20»<sup>43</sup>.

Il 7 aprile i due telai sono «già costruiti»<sup>44</sup>, come afferma Avellino in un sollecito al ministro, in cui riferisce anche che Camillo Guerra è stato prontamente informato della «premura» con la quale il lavoro andava eseguito nel più breve tempo possibile, perché «onorando la M.S. di altra visita questo Stabilimento, possa trovarli adempiti»<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Ivi, relazione del 3 ottobre 1843.

<sup>41</sup> F. Fusco, *Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Le fonti documentarie*, in *Storia del restauro*, cit., pp. 17-32. Castellano era restauratore di corte, ma lavorò anche per i collezionisti privati, cfr. P. Fardella, *Restauratori a Napoli nella prima metà dell'Ottocento tra collezionismo pubblico e privato*, in *Storia del restauro*, cit., pp. 33-41, e, per la sua attività nel museo, anche P. D'Alconzo, *Restauro e restauratori*, cit., pp. 141-167.

<sup>42</sup> P. Leone de Castris in *La Collezione Farnese. La scuola emiliana. I dipinti. I disegni*, direzione scientifica di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 221-223.

<sup>43</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione, I Inventario*, b. 352 fasc. 8, lettera del 10 marzo 1840.

<sup>44</sup> Ivi, lettera del 7 aprile.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

Per le tele, sistemate sul telaio, il 15 aprile 1840 viene disposto un restauro che permetta di esporle, ed a tal fine il ministro invita il direttore a definire la spesa e «a chi debba darsene il carico»<sup>46</sup>.

Del gennaio 1841 è la prima relazione di Guerra sul restauro delle due opere: le tele, «di palmi 15 per 20», sono «bisognevole di molti ritocchi»<sup>47</sup>. L'intervento, da realizzare in circa tre mesi, è valutato 130 ducati per ogni dipinto, e si propone un affidamento «ai restauratori Benedetto Castellani e Antonio Noja». Per lo smontaggio e la ricollocazione, secondo «la loro necessaria inclinazione», è preventivata la spesa di 20 ducati. Ma il finanziamento tarda ad essere approvato e Avellino, riferendo al ministro di un suo colloquio con Guerra, chiede che almeno siano presto rimossi gli stucchi, «le quali macchie potrebbero farsi uguagliare da qualunque restauratore con la spesa di pochi carlini»<sup>48</sup>. Nel settembre del 1843 «il Custode D. Antonio Noja» conclude questa prima fase di intervento<sup>49</sup>.

Nel settembre del 1844 il controloro invia una relazione al direttore in cui, dichiarandosi in accordo con il «sentimento preso dal Sig. Professore D. Nicola la Volpe credo si possano dare al Sig. D. Antonio Noja ducati ottanta pel completo ristauo del quadro rappresentante il Paradiso del Tintoretto»<sup>50</sup>, e la nota mette in evidenza come anche nel caso della scelta di un dipendente del museo, custode promosso restauratore, la selezione dell'operatore debba essere quanto meno condivisa. È favorevole alla scelta il direttore Avellino, come segnalato dalla Commissione di approvazione<sup>51</sup>, che invia presto al ministro la richiesta di nominare «il Professore che diriger debba tale restaurazione»<sup>52</sup>. Ed è da questo momento che i due dipinti iniziano ad essere attribuiti a Tintoretto e verranno citati con l'indicazione del soggetto, riferita al solo *Paradiso*. Il lavoro, però, viene interrotto a causa della morte di Antonio Noja; proseguirà a cura di Giuseppe Mazzia, a cui verrà disposto il 10 novembre 1846 «il residuo del pagamento di ducati 60», a compimento della cifra convenuta di ottanta ducati, visto l'anticipo di 20 ducati già versati a Noja<sup>53</sup>. Firma la ricevuta, in qualità di direttore dei lavori, Nicola La Volpe, che sostituisce Guerra<sup>54</sup>.

<sup>46</sup> Ivi, lettera del 15 aprile 1840.

<sup>47</sup> Ivi, lettera del 29 gennaio 1841.

<sup>48</sup> Ivi, lettera del 1 marzo 1841. Nella lettera al ministro il direttore riferì che, in accordo con Guerra, completata questa prima fase, sarebbe stato possibile rimandare il resto dell'intervento ancora di un anno.

<sup>49</sup> Ivi, lettera del 15 settembre 1843. Si prevede anche la spesa di 20 ducati da destinare all'«apparatore».

<sup>50</sup> Ivi, lettera del 21 settembre 1844.

<sup>51</sup> Ivi, *Nota pel Consiglio* approvata il 10 dicembre 1844.

<sup>52</sup> Ivi, lettera del 20 dicembre 1844. A sinistra il ministro aggiunge: «29 Dic.e Proponga il Professore, inteso il Controloro».

<sup>53</sup> Ivi, b. 352, fasc. 18; b. 352, fasc. 22.

<sup>54</sup> Ivi, b. 349, fasc. 38. I due dipinti sono stati restaurati nel 1993: *l'Inferno* da B. e M. Tatafiore, e *Il Paradiso* da U. Piezzo.

Il quarto caso che intendiamo affrontare è quello dell'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto<sup>55</sup> (Fig. 8). Il dipinto era già stato restaurato nel 1806 da Giovanni d'Episcopo, e nel 1826 da Benedetto Castellano e Vincenzo Saja<sup>56</sup>: ci è parso utile segnalare questo terzo intervento ottocentesco per aggiungere un ulteriore elemento alla storia conservativa dell'opera. Se nel primo intervento il lavoro aveva prevalentemente affrontato il risanamento del supporto e, nel secondo, la stuccatura delle lacune e l'integrazione pittorica, questo ulteriore restauro, notevolmente ravvicinato, fu proposto da Guerra che, nel luglio del 1845, rilevava nel dipinto diffusi sollevamenti di colore: «il medesimo trovasi ora in varie parti coperto di strisce di carta messemi per sostenere il colore distaccato e cadente, ciò che presenta uno sconcio alla vista»<sup>57</sup>. Evidentemente, i due precedenti interventi non avevano risolto i problemi della tavola, e anche il controloro Quaranta ritenne opportuno inviare una relazione al direttore del museo, in cui dichiarandosi, questa volta, in totale accordo con Guerra, descriveva lo stato di conservazione della tavola, con dettagliate notazioni tecniche e di restauro, per lui inusuali, che sembrano celare il tentativo di sostituire Guerra nelle valutazioni tecniche e specifiche proprie della figura professionale del direttore dei lavori: «si compone di assi n. 6 e che erano in origine fermate colle mece di legno a coda di rondine, in prosiegua e forse nel secolo passato avendo visto che dalla parte del dipinto appalesavansi delle fenditure, si applicarono dalla parte di dietro quattro grossissime traverse di legno per la intera larghezza della tavola quindi ed affidate agli assi sottoposti per mezzo di grosse viti di ferro»<sup>58</sup>. La causa del degrado del dipinto veniva individuata nel sistema di assi apposte sul retro con grosse viti di ferro, che «aveva impedito il movimento del legno provocando diverse fenditure della tavola»<sup>59</sup>; Quaranta proponeva dunque di applicare sulle traverse delle asole di ferro che avrebbero consentito il naturale movimento del legno. Dell'intervento fu incaricato il macchinista Giuseppe Spano per la somma di trenta ducati. Si potrebbe ipotizzare che si tratti dell'intervento ben visibile nella foto eseguita sul retro del dipinto durante il recente restauro di Bruno Arciprete (1998), e che può essere messo in relazione con l'analogo intervento, documentato a metà Ottocento, sul retro della *Madonna della Gatta* (Fig. 9). Per completare l'intervento fu chiamato Agostino Guzzi,

<sup>55</sup> P. Leone de Castris, *Dipinti*, cit., p. 123.

<sup>56</sup> P. D'Alconzo, *Restauro e Restauratori*, cit., p. 153.

<sup>57</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione, I Inventario*, b. 352, fasc. 16, lettera del 22 luglio 1845. Il direttore Avellino riporta al ministro degli Affari Interni la relazione in cui Guerra sottolinea che il restauro si dovrebbe eseguire «a preferenza d'ogni altro lavoro da lui proposto». Sull'intervento del 1845 cfr. anche Ivi, b. 341, fasc. 14; ASSAN, XXI B 8, fasc. 15.

<sup>58</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione, I Inventario*, b. 352, fasc. 14, lettera dell'8 luglio 1845.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

a cui Guerra, in qualità di direttore dei lavori, richiese di sostituire gli antichi restauri ad olio con ritocchi a vernice. Il 4 agosto del 1845 veniva approvata la proposta dell'intervento, contenuta nella «Nota pel Consiglio» che esponeva le proposte del controloro e dell'accademico<sup>60</sup>. Nel 1850, però, Guerra chiese di intervenire nuovamente sul dipinto per risolvere i problemi derivanti dall'«antica fenditura»; ma il principe di San Giorgio, neo-direttore del museo, si dichiarò contrario, perché il «prezioso quadro si è molto tormentato con restauri nel sito indicato»<sup>61</sup>.

Il caso che da ultimo presentiamo, relativo alla tavola di Andrea da Salerno raffigurante *San Benedetto tra i Dottori della Chiesa*<sup>62</sup> (Figg. 10, 11), sembra che possa rappresentare, invece, l'esplicita rottura tra competenze interne al museo e professionalità esterne. Nel marzo del 1847 Stanislao D'Aloe, nominato nel 1846 ispettore dei monumenti di Antichità della Provincia di Napoli<sup>63</sup>, in una allarmata lettera al direttore del museo denunciava lo stato di conservazione del dipinto, «barbaramente ruinato forse dai falegnami che cercarono raddrizzarlo»<sup>64</sup>. Constatava inoltre che, nel corso del restauro iniziato all'interno del museo, «nel togliersi le antiche traverse dalla parte posteriore, non si era badato che i chiodi erano rovesciati nella parte anteriore»<sup>65</sup>. Proponeva perciò di sospendere il lavoro e di avvertire immediatamente Guerra<sup>66</sup>. Anche Quaranta decise di sospendere il restauro, accusando Guerra, in una lettera al direttore, di aver fatto intervenire sul dipinto il restauratore Raffaele Provvissiero, senza autorizzazione e in sostituzione dei restauratori Bussetti, Mazzia e Scognamiglio, precedentemente incaricati dell'intervento secondo disposizioni regie. Chiese che i lavori venissero eseguiti dal pittore Nicola La Volpe, il cui valore era «assai superiore a quello dei restauratori che si vogliono adoperare»<sup>67</sup>. Esortava poi il di-

<sup>60</sup> Ivi, b. 352, fasc. 14. Nella «Nota», non datata, viene specificato che, con la cifra stabilita di ducati 180, «l'artista sig. Guzzi» debba «passar la vernice a trentacinque quadri delle scuole estere», e si debba costruire una ringhiera di ferro per distanziare i dipinti e, ancora, trasportare «in magazzino» la tela di Pacecco de Rosa «fino e che non sarà restaurato».

<sup>61</sup> Ivi, b. 321, fasc. 3, lettera del 13 luglio 1850.

<sup>62</sup> P. Leone de Castris, *Dipinti*, cit., pp. 216-218.

<sup>63</sup> Su S. D'Aloe, vedi U. Bile, *Stanislao D'Aloe*, cit., pp. 43-47; S. Musella, *Stanislao D'Aloe e la Compagnia della Croce*, in *Compagnia della Santa Croce*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli, Electa Napoli, 2007, pp. 189-195.

<sup>64</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 358 I, fasc. 16, lettera del 22 marzo 1847. Nel corso della lettera il segretario D'Aloe denuncia il danno e chiede l'intervento di Guerra, «che tanto egregiamente dirige simili operazioni». Sull'intervento cfr. ASSAN, XXI B 8, fasc. 17.

<sup>65</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, *I Inventari*, b. 358 I, fasc. 16.

<sup>66</sup> La polemica relativa al restauro è già stata esposta in U. Bile, *Stanislao D'Aloe*, cit., p. 45.

<sup>67</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, *I Inventari*, b. 358, fasc. 16; lettera del 23 marzo 1847. Quaranta invia al direttore del museo due lettere, il 22 e il 23 marzo. Le comunicazioni si sovrappongono in più parti. Nella prima Quaranta attribuisce la colpa al custode Padiglione, per aver permesso a Provvissiero di entrare nel museo dove «ciascuno può comandare».

rettore Avellino a rimproverare Guerra per aver deciso autonomamente chi dovesse restaurare i quadri, al contempo avvertendo: «né particolarmente si ardisca nella casa del Re (D.G.) di arrogarsi autorità che S.M. ha concesso ad altri»<sup>68</sup>.

In risposta alle accuse, Guerra si difese con un resoconto inviato ad Avellino: negava il disgiungimento della tavola ed ipotizzava che «siasi preso per spacco (...) lo stucco bianco (...) che si mette senza risparmio (...) perché asciutto che sia lo stucco con una spugna umida tutto il superfluo va via»<sup>69</sup>; difendeva il lavoro dei falegnami e la scelta di apporre spranghe di ferro sul retro della tavola, lavorazione già eseguita dal macchinista Spano su altre quindici tavole del Museo; relativamente al sospetto che fossero state eliminate le antiche traverse, dichiarava che erano state solo segate in corrispondenza delle congiunzioni delle assi. Infine, a proposito dell'accusa di ingerenza nella «Casa del Re», contestava «simili rimproveri, trattandosi di affare di arte e non di amministrazione»<sup>70</sup>.

Il 4 maggio un'apposita commissione, nominata dalla Reale Accademia su disposizione del ministro degli Affari Interni, si riunì per valutare l'accaduto. La corposa relazione conclusiva firmata da Antonio Calì, Giuseppe Cammarano, Raffaele Minerвинi era assolutamente a sostegno di Guerra, «il quale vi ha sempre vigilato con sommo zelo. E per cui anche S.M. nel Consiglio di Stato de 28 novembre 1846, e 7 febbraio 1847, ordinò che la cura e la vigilanza per i restauri fosse affidata al professor Guerra»<sup>71</sup>.

Nel mese di giugno Quaranta, evidentemente non contento della piega che aveva preso l'intera vicenda, scrisse personalmente al ministro per accusare di nuovo Guerra di non aver assegnato il restauro a Nicola La Volpe, ignorando così quanto stabilito nelle sedute del Consiglio di Stato del 28 novembre 1845 e del 22 marzo 1846, in cui si era deciso che tutti i restauri del Real Museo dovessero essere diretti da Guerra, ma eseguiti dal pittore Nicola La Volpe, scelto dal re anche per il restauro dei dipinti del Domenichino della Cappella del Tesoro di San Gennaro. Inoltre, riteneva fazioso il giudizio della Commissione, e inaspriva l'accusa a Guerra, per aver

<sup>68</sup> Ivi, lettera del 23 marzo. Nelle lettere che seguono, a ritmo incalzante, Quaranta riferisce che sino ad allora Provisiero non era restauratore, ma solo aiuto di Oronzio Costa, che aveva cominciato il restauro.

<sup>69</sup> Ivi, lettera del 23 marzo 1847. Su questa, come le altre, inoltrata al ministro tramite la Direzione del museo, la nota siglata da Santangelo: «26 marzo 1847. Si approvi il parere del Direttore».

<sup>70</sup> *Ibidem*. Guerra, inoltre, giustifica D'Aloe, perché non informato sui modi del restauro ma, riferendosi a Quaranta, lo definisce «mendace e ignorante delatore».

<sup>71</sup> Ivi, verbale della seduta della Commissione, datato 4 maggio 1847. A sostegno si decide «di far plauso al professor Guerra» per aver inventato il sistema di restauro adottato.



agito ancora una in modo «contrario all'espresso volere del Sovrano nella Casa stessa del Sovrano» e per aver fatto «ruinare un quadro stupendo»<sup>72</sup>.

Nella polemica intervenne il direttore del Museo, con atteggiamento mediatore in cui specificava il ruolo dell'artista e quello del funzionario: «al signor Guerra tutta la latitudine delle cose d'arte ed al Controloro tutta quella che concerne la custodia e l'integrità degli oggetti»<sup>73</sup>. Numerose minute riportano la posizione del Ministro, che ribadì la dipendenza gerarchica di Guerra da Quaranta, ma confermò l'autorità decisionale dell'Accademia in materia di restauro<sup>74</sup>. Per risolvere il caso del dipinto di Andrea da Salerno, approvò che la direzione dei lavori fosse affidata a Guerra con il metodo «trovato regolare dall'Accademia», ma, contemporaneamente, ribadì che i restauri successivi fossero eseguiti da La Volpe<sup>75</sup>.

Quaranta, con grande ostinazione, si rifiutò di autorizzare la ripresa dei lavori secondo le indicazioni del ministro che aveva confermato, nei fatti, la scelta di Provvissiero. Dopo un ulteriore dibattito, fu trovata dal ministro una nuova soluzione<sup>76</sup>, ed il restauro fu affidato a Filippo Scognamiglio, già da tempo impiegato come restauratore dei quadri del Real Museo, il quale, come si è visto, era uno dei tre restauratori ai quali era stato in origine affidato l'intervento<sup>77</sup>.

La vicenda del *San Benedetto* costituisce dunque uno dei momenti più delicati nell'ambito della difficile collaborazione tra Accademia e Museo, certamente condizio-

<sup>72</sup> Ivi, lettera del 2 giugno 1847. La minuta è intestata a mano: Controloria del Real Museo. Il 3 giugno il controllore invia al ministro anche la minuta del suo rapporto al direttore del museo: «il quadro costò al governo più di 1800 ducati (...) e che contro il presente restauro furono tutti gl' intendenti che prima lo conobbero e che sanno quanto sia inutile un tal Provvissiero destinato dal Guerra ad impastriarlo contro i comandi del Re». Da questo momento Quaranta invierà personalmente al ministro le copie dei rapporti al direttore.

<sup>73</sup> Ivi, lettera del 17 maggio 1847. Avellino riporta, trascrivendoli, gli ultimi rapporti di Quaranta e Guerra ed esprime sue posizioni: «l'opera dell'artista dee essere indipendente, e tale pure esser dee la vigilanza del Controloro».

<sup>74</sup> Ivi: tra le varie note, quelle più rilevanti sono del 21 maggio e del 1° luglio.

<sup>75</sup> Ivi, nota del 1° luglio 1847.

<sup>76</sup> Ivi, lettera dell'11 agosto 1847; a sinistra della trascrizione, da parte di Avellino, della rinnovata protesta di Quaranta contro l'affidamento del lavoro a Provvissiero, il ministro sigla la nota: «12 Agosto. Si chiarisca in modo da troncare la ostinatezza del Controloro».

<sup>77</sup> Utile fonte di informazione sui restauratori che prestavano servizio presso il museo si rivela l'*Almanacco reale del Regno delle Due Sicilie*, edito dalla Stamperia Reale. In particolare, nell'*Almanacco* del 1840 e del 1841 sono elencati come *Restauratori pe' quadri* Benedetto Castellano, Filippo Scognamiglio, Gennaro Vitolo, Giuseppe Amodio, Vincenzo Saja, Raffaele Provvissiero, Giuseppe Mazzia, Ferdinando Castiglia. Dal 1842 scompare la voce, e restano indicati solo i restauratori *pe' vasi italo-greci, pe' bronzi, pe' mosaici*, che assieme allo *scarpellino* e al *formatore in gesso* completano la categoria degli addetti al restauro. Si assiste perciò ad una contrazione degli addetti ai dipinti, a favore di quelli specializzati nel restauro dei beni archeologici (ringraziamo Paola Milone per la preziosa segnalazione).

nata dalla differente formazione dei personaggi coinvolti eruditi, piuttosto che artisti, quando non anche da risvolti di natura personale, traducendosi così, in alcuni casi, in aperto conflitto. Tale conflitto, peraltro, si protrasse per tutto il secolo ma, con l'unità d'Italia, vide altri protagonisti nel dibattito sulla gestione della tutela e della conservazione. Per volere di De Sanctis, Bernardo Quaranta fu destituito dalla cattedra che era stata sua per circa quaranta anni, e la richiesta di Guerra di entrare a far parte del Museo Nazionale di Antichità e Belle Arti, nel ruolo di ispettore, al posto del defunto Avellino, non ebbe seguito<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 755 I, fasc. 2.



1, 2. Giorgio Vasari, *Cena in casa del Fariseo*, olio su tavola, 1544-45, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, laterali sinistro e destro



3. Giorgio Vasari, *Cena in casa del Fariseo*, olio su tavola, 1544-45, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, dettaglio della tavola centrale

4. Giorgio Vasari, *Cena in casa del Fariseo*, olio su tavola, 1544-45, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, retro della tavola centrale, con particolare della «foderatura a legname»



5. Guercino, *Deposizione*, olio su tela, 1640 ca., Chantilly, Musée Condé (foto ©RMN / Harry Bréjat)



6, 7. Paolo Piazza, *Il Paradiso* (in alto) e *L'Inferno* (in basso), olio su tela, 1610-11 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, depositi



8. Cesare da Sesto, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola, 1516-19 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



9. Cesare da Sesto, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola, 1516-19 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, retro della tavola durante il restauro del 1998





10, 11. Andrea da Salerno, *San Benedetto tra i Dottori della Chiesa con i santi Mauro e Placido*, olio su tavola, 1529-30, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, intero e dettaglio



# Scambi tra la Reale Galleria di Torino e la National Gallery di Londra alla metà del XIX secolo

di Stefania De Blasi

Alla metà del XIX secolo, nel pieno sviluppo della stagione dei conoscitori, furono determinanti i rapporti e gli scambi tra la Gran Bretagna e l'Italia sulle tematiche di restauro strettamente legate all'esercizio del riconoscimento. In questo contesto, Torino, tappa meno nota dell'itinerario culturale di Otto Mündler e città dove si incontrano conoscitori, collezionisti e restauratori appartenenti al *coté* milanese e anglosassone, emerge come inedito crocevia del coevo dibattito internazionale sul restauro<sup>1</sup>. Nel 1853 la Reale Galleria e la pinacoteca dell'Accademia Albertina di Torino, sebbene fossero state inaugurate da poco più di vent'anni, vennero coinvolte nel vivo delle discussioni sui modelli museali promosse dalla National Gallery di Londra, partecipando all'inchiesta avviata dal *Select Committee* del parlamento britannico che doveva redigere il celebre *Report*, nato dall'esigenza di porre rimedio alla *cleaning controversy* sorta dopo le puliture eseguite in Galleria dai fratelli Segurier. È noto che il dibattito parlamentare ebbe il fine di normare la Galleria inglese dal punto di vista della sua amministrazione – dopo il *Report* fu infatti istituita la carica di direttore e del *travelling agent* –, di disciplinare l'allestimento e l'ordinamento delle collezioni in costante crescita e naturalmente di esprimersi sulla metodologia di restauro da seguire all'interno del museo. *L'inquiry* aveva coinvolto ampiamente anche interlocutori non britannici e si era giovata, per il contesto italiano, delle relazioni di William Blundell Spence, che illustrò la situazione relativa alle gallerie fiorentine, e di Giovan Battista Cavalcaselle, con la nota riflessione sui «vandalismi dei restauri»<sup>2</sup>. Dagli atti parlamentari relativi, pubblicati nel XXXII volume dei *Reports from Committees*, sap-

<sup>1</sup> J. Fleming, *Art dealing and the Risorgimento – I*, in «The Burlington Magazine», CXV, 1973, pp. 4-16; Idem, *Art dealing and the Risorgimento – II*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 917, 1979, pp. 492-508; Idem, *Art dealing and the Risorgimento – III*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 918, 1979, pp. 568-580; D. Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, pp. 85-149; S. De Blasi, *Restauri per la Reale Galleria: da Antonio Vianelli a Giuseppe Molteni*, in *Il Corpo dello Stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, a cura di C. Piva - I. Sgarbozza, coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani - O. Rossi Pinelli - M. Di Macco, Roma, De Luca, 2005, pp. 243-250.

<sup>2</sup> D. Levi, *William Blundell Spence*, cit., pp. 130-133; Eadem, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 30-36.

<sup>3</sup> L'indicazione di «Francia» e «Belgio» è così genericamente riportata negli atti parlamentari, ma scorren-

priamo che venne inviato un questionario alle maggiori gallerie d'Europa, conservato nelle appendici degli atti stessi, dove sono riportate anche le risposte di Berlino, Monaco, l'Aja, San Pietroburgo, Amsterdam, Haarlem, Leyda, della Francia, del Belgio, e, per l'Italia, di Firenze, Roma e Napoli<sup>3</sup>. Dalla ricerca è emerso che tale questionario fu inviato dalla Camera dei Comuni anche al governo sardo. Il documento arrivò a Torino il 20 maggio 1853 presso il console inglese James Hudson che lo rimise al generale Da Bormida, ministro degli Affari Esteri, con la preghiera di inviarlo al più presto alle direzioni della Reale Galleria e dell'Accademia Albertina al fine di avere risposte tempestive<sup>4</sup>. Non è chiaro il motivo dell'assenza dei riscontri forniti dai musei torinesi all'interno delle definitive relazioni pubblicate nei *Papers* del parlamento britannico; assenza forse imputabile ad un ritardo nella spedizione del documento a Londra<sup>5</sup>.

Le istituzioni museali del regno sardo potevano a ragione costituire un pertinente elemento di confronto per la National Gallery: la Reale Galleria, ad esempio, non florida nei mezzi ma in costante evoluzione e molto attenta ai contatti extraterritoria-

do il contenuto delle risposte fornite è chiaro che esse si riferiscono ai musei parigini, in particolare al Louvre e al Musée de Cluny, e ai musei della capitale belga. *British Parliamentary Papers. Report from the select committee on the National Gallery with minutes of evidence appendix and index 1852-53* (1853), Education and Fine Arts, 4, Shannon, Irish University Press, 1970, pp. 753-757, 833-841.

<sup>4</sup> Si tratta di una fonte reperita in diverse trascrizioni che si integrano a vicenda, intitolata «Domande da sottoporsi nel minor spazio di tempo possibile ai Direttori delle Gallerie e Musei di Belle Arti negli Stati Sardi», cfr. Torino, Archivio Storico dell'Accademia Albertina (d'ora in poi ASAA), m. 30 S, Corrispondenza 1851-1854; Torino, Archivio Storico del Comune (d'ora in poi ASTo), *Carte di Roberto d'Azeglio*, fasc. 331; Torino, Archivio di Stato, *Corte* (d'ora in poi ASTo), *Lettere Ministri Esteri, Gran Bretagna*, m. 9, 1852-1855: «Turin, April 25 1853. Sir, a Committee of the British House of Commons being now engaged in a enquiry into the arrangements connected with the National Gallery. I have been instructed by Her Mayesty's Government to transmit to Your Excellence the inclosed set of queries on the Galleries or Museum of Fine Arts in Sardinia, to which it is hoped that the Sardinian Government will be good enough to return such answers as may, under the circumstances, be possible». Il questionario originale non è rimasto allegato alla lettera di Hudson conservata in ASTo.

<sup>5</sup> Gli atti vennero dati alle stampe il 4 agosto del 1853, la lettera di spedizione delle risposte ritrovata in ASTo è datata 13 luglio. Nel volume dei *Papers* le risposte sono raccolte in una tabella dove figurano in ordine alfabetico: Belgio, Berlino, Firenze, Francia, Monaco, Napoli, Roma e l'Accademia Imperiale di San Pietroburgo (Appendice VII). Vi è poi l'ultima appendice del libro dove sono riportate separatamente le «Answers were received too late to be incorporated with those in Appendix, No. VII», ossia quelle de l'Aja, dell'Ermitage di San Pietroburgo, di Amsterdam, Haarlem, Leyda. Queste relazioni aggiunte sono datate tra il 30 maggio e il 6 giugno del 1853. È quindi probabile che il documento spedito da Hudson il 13 luglio da Torino sia giunto troppo tardi per essere preso in considerazione nel *Report*.

<sup>6</sup> La sede di Palazzo Madama della Reale Galleria di Torino era condivisa con il senato subalpino, con-

li, a quelle date aveva in comune con la Galleria inglese il medesimo fondamentale problema relativo all'inadeguatezza della sede, condivisa con un'altra istituzione<sup>6</sup>.

In risposta al questionario, Roberto d'Azeglio, direttore della Reale Galleria, argomentò intelligentemente, e senza risparmiare affondi polemici, i temi che maggiore ragione potevano dare alla sua posizione di tutore, conservatore e promotore dell'istituzione che dirigeva, offrendo un articolato e molto significativo resoconto in merito ad alcune nodali domande come: «Qual è il metodo adottato per nettare e restaurare i dipinti od opere di scultura, e monumenti?». Allo stesso tempo, specificava che Giovanni Vico, conoscitore, membro della direzione della *Reale Galleria di Torino Illustrata* e dipendente del Ministero dell'Interno, sarebbe stata la figura professionale più adatta a restituire una maggiore visione d'insieme sull'organizzazione delle diverse istituzioni torinesi, candidando così ipoteticamente Vico a rappresentare il territorio piemontese nella sede del *Select Committee*<sup>7</sup>.

Sul tema dei restauri rimane, invece, incomprensibile il silenzio dell'Accademia Albertina, le cui risposte non è chiaro se furono redatte dal presidente, Giovanni Nigra, Sovrintendente alla Lista Civile, non essendovi ancora un direttore generale designato. Non emerge, infatti, nulla rispetto ai restauri saldati nel 1850 a

venza che fu alla base delle dimissioni di Roberto d'Azeglio da direttore e che comportò i noti danni alla conservazione delle opere a causa degli ambienti riscaldati e dallo scoppio di un calorifero (cfr. R. d'Azeglio, *Appendice. Ricorso del direttore generale della Real Galleria al Parlamento Nazionale. 22 novembre 1851*, in Idem, *Notizie estetiche e biografiche sopra alcune precipue Opere Oltramontane del Museo Torinese*, Firenze, Le Monnier, 1862, pp. 433-444). Analogamente la National Gallery, situata nelle vicinanze del Tamigi, soffriva dell'inquinamento del cosiddetto "fumo di Londra" e divideva gli spazi del palazzo di Trafalgar Square con la Royal Academy.

<sup>7</sup> Non sembra, al momento, che Vico si sia mai recato a Londra in rappresentanza delle istituzioni museali torinesi. Le risposte di d'Azeglio indirizzate a Nigra, datate 22 maggio 1853, riportano la seguente introduzione: «M'affretto di trasmettere alla S.V. Ill.ma una risposta illustrativa ai quesiti riguardanti la R.Le Galleria contenuti nel novero della serie di cui ella si compiacque darmi comunicazione e che ho l'onore di nuovamente tramandarle qui aggiunti. Sono dolente che la somma brevità del tempo assegnatomi a corrisponderle siffatti documenti non mi abbia permesso di entrare in maggiori particolari, ma la natura delle domande proposte essendo tale da meritare un più accurato lavoro, che però deriverebbe alquanto lungo e voluminoso. Io non dubito che il Sig. Vico sarebbe la persona che insieme adunando le risposte enunciate in questa circostanza dalle varie direzioni degl'Istituti artistici o archeologici della capitale troverebbesi in grado di compilarli più accuratamente, e d'imprimere al suo lavoro quell'unità che non può risultare da sì diverse compilazioni» (ASCTo, *Carte di Roberto d'Azeglio*, fasc. 331). Per la figura di G. Vico cfr. P. Astrua - L. D'Agostino, *Giovanni Vico e le collezioni torinesi di stampe e di libri figurati*, Torino, Utet, 1982.

<sup>8</sup> L'intervento, già preventivato nel 1838 da Antonio Vianelli, interessò 34 importanti opere dell'Accade-

Pasquale Vianelli, fratello del restauratore e conservatore della Reale Galleria Antonio Vianelli<sup>8</sup>.

L'argomentazione di Roberto D'Azeglio in merito alle metodologie di restauro indica invece ciò che in quel momento era e sarebbe stato per quasi tutto il resto del XIX secolo il modello di riferimento per la cultura del restauro a Torino, e quali i restauratori maggiormente accreditati:

«18. La R Galleria di Torino contenendo esclusivamente una raccolta di quadri antichi delle principali scuole italiane e oltramontane i metodi applicati al restauro di essi è quello di cui il valente pittore Guizzardi in Bologna, e Garagalli in Firenze tramandarono i vari principi in ogni contrada della penisola, e che è fondato in principal modo sull'evitare l'abuso dei mordenti, e sul limitare il più che sia possibile l'opera del colorire al solo otturamento dei guasti parziali prodotti dall'accartocciamento. E scagliamento della sostanza colorante. È pregio di tale metodo il procedere in ogni restauro sotto il riguardo speciale indicato dalla celebre massima di Vasari essere miglior cosa un quadro guasto che un quadro restaurato.»<sup>9</sup>

Al contrario di quanto dichiarato dalle altre sedi "italiane" interpellate come Firenze, Napoli e Roma, che pur indicavano in parte le tecniche messe in atto ma non i contesti di riferimento<sup>10</sup>, gli indirizzi di restauro dichiarati da Roberto d'Azeglio guardavano chiaramente a Milano, dove dominava la scena Giuseppe Molteni citato indirettamente riferendosi a Giuseppe Guizzardi, e al contesto fiorentino, non dei laboratori di museo, ma degli ambiti legati ai conoscitori e al mercato, citando Antonio

mia provenienti dalla collezione donata dal vescovo Vincenzo Mossi di Morano; cfr. E Dalmasso - P. Gaglia - F. Poli, *L'Accademia Albertina di Torino*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino - Arti Grafiche Vincenzo Bona, 1982, pp. 134, 136.

<sup>9</sup> ASCTo, *Carte di Roberto d'Azeglio*, fasc. 331. Il documento era già stato reso noto dalla critica ma non era stato ancora possibile ricostruirne il contesto; cfr. S. Ghisotti, *Roberto d'Azeglio direttore della Regia Pinacoteca*, in «Studi Piemontesi», IX, 1, 1980, pp. 70-79.

<sup>10</sup> Ad esempio molto interessante, per i metodi di pulitura e di integrazione applicati, è la risposta ricevuta da Napoli sul tema: «Thus pictures, when much injured, are lined, and cleaned with almond oil and pure water only. The flesh, and drapery are left untouched by the brush, but the inferior or landscape portion of a work are restored with colour, if necessary. Again, as regards sculpture, any portion of statue which may be wanting is not replaced with marble, but with a composition. Etruscan vases, when injured, are made up with simple red terra-cotta. The aim in all cases is to preserve the original portions distinct from restored portions of an antique work.» cfr. *British Parliamentary Papers*, cit., p. 755. È attualmente ancora in corso di approfondimento la vicenda relativa alla raccolta dei dati per il *Report* in territorio italiano pre-unitario.

<sup>11</sup> J. Bedotti, *De la restauration des tableau. Traité spècial sur la meilleure manière de reutoilez, nettoyer et restau-*

Garagalli. Tale risposta, oltre a indicare la volontà per la Galleria di Torino di essere attivamente partecipe della cultura più cosmopolita del restauro, riflette gli indirizzi scelti anche dal direttore della National Gallery, Eastlake, dopo la vicenda del *Report*.

Elemento interessante è anche che entrambi i restauratori di riferimento per Torino sono citati nello stesso ordine dal piemontese Giovanni Bedotti nel suo trattato del 1837. Guizzardi era indicato da Bedotti come il restauratore più abile d'Italia per le sue capacità mimetiche, poiché

«Son habilité est telle qu'il peut repeindre en peu de temps et de la manière à tromper l'oeil le plus exercé une tête du Guide, du Guercin, et de l'Albane. Ajoutez à cela qu'il connaît parfaitement la manière de donner la patine, c'est-à-dire, le ton de vétusté»<sup>11</sup>.

Il restauratore bolognese nel 1804 soggiornò a Roma come pensionato dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, allora dipendente dall'Accademia di Brera. Negli stessi anni, 1804-05, condivise con Pelagio Palagi, membro dell'appena istituita Accademia Nazionale di Belle Arti, l'esperienza romana. In seguito, continuò ad avere stretti rapporti con Milano, e anche con Palagi, fino ad essere menzionato quale mentore di Giuseppe Molteni nell'ambito delle pratiche di restauro<sup>12</sup>. Ai fini della risposta al questionario inglese è quindi di notevole importanza che d'Azeglio espliciti un indirizzo di metodo verso un artista come Guizzardi ampiamente frequentato dagli amatori e mercanti, maestro di Molteni, oltre che vicino a Pelagio Palagi, regio pittore alla corte sabauda dal 1832 e direttore della Scuola d'Ornato dell'Accademia Albertina dal 1834.

Di Antonio Garagalli sappiamo che stilò la valutazione della collezione del marchese Pier Francesco Rinuccini di Firenze, poi in parte acquistata dal barone savoiano di stanza a Firenze, Hector de Garriod, altro fondamentale personaggio in contatto con la Galleria torinese<sup>13</sup>. Inoltre, sempre a partire da Bedotti, è noto che Garagalli

*rer les tableaux anciens et modernes*, Paris, Imprimerie D'Urtubie, Worms et C.e, 1837, pp. 11-12; *Christian Köster. Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, a cura di G. Perusini, Udine, Forum, 2001, pp. 145-164.

<sup>12</sup> Cfr. Milano, Archivio di Stato, *Fondo Studi P. M.*, b. 371, *Accademia di Belle Arti di Milano. Pensionanti a Roma* e S. Zamboni, *Contributi a Pelagio Palagi*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», XI, 1974, pp. 1-10. Sono noti anche due ritratti di Guizzardi attribuiti a Palagi, conservati nella Galleria d'Arte Moderna di Bologna. Inoltre cfr. F. Mazzocca, *Il ritrattista mondano e il pittore della vita del popolo*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica*, a cura di F. Mazzocca - L. Galli Michero - P. Segrà, Rivolta, catalogo della mostra (Milano, 20 ottobre 2000-28 gennaio 2001), Milano, Skira, 2000, p. 20.

<sup>13</sup> D. Levi, *William Blundell Spence*, cit., p. 116; V. Damian, *Sur la provenance de quelques tableaux du Musée des Beaux-Arts de Chambéry: les achats du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florence*, in *Seicento: la peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, Paris, La Documentation Française, 1990, pp. 339-347; S. De Blasi,

fu allievo del restauratore bavarese «Mescher», proprietario di un avviato e molto frequentato laboratorio fiorentino, ed insieme menzionati come eccellenti restauratori, sebbene il trattatista piemontese espliciti in questo caso le sue riserve circa l'abilità dei restauratori tedeschi nell'esecuzione di foderature e nell'armonizzare mimeticamente i ritocchi<sup>14</sup>. «Mescher» è stato plausibilmente identificato con il restauratore, copista e mercante di quadri Johann Metzger, citato anche da Mündler tra i «dealers» che visitò nel corso dei suoi soggiorni fiorentini e presso il quale la stessa Reale Galleria di Torino, attraverso Garriod, acquistò alcune opere, come le due tavolette di Beato Angelico<sup>15</sup>.

Dopo la vicenda del “questionario” i contatti tra il *Committee* della National Gallery e la Reale Galleria ebbero un seguito, come conferma una lettera datata 13 agosto 1856, da Hudson a Cavour, allora ministro per gli esteri del regno sardo, con la richiesta di farla pervenire a Massimo d'Azeglio, direttore della Galleria (successore del fratello Roberto). Nel documento si chiedono delucidazioni in merito alle disposizioni seguite dalle gallerie torinesi circa il numero di dipinti appesi alle pareti e la dimensione delle pareti stesse destinate all'esposizione delle opere.

«Sir, I have been instructed to procure and transmit to Her Majesty Government a statement sharing the number of square feet of wall in the principal Picture Galleries at Turin which is applicable as hanging room for pictures; and likewise what is the number of pictures in each gallery. If your excellence would have the godness to direct the above information to be supplied to me with as little delay as may be practicable, I should feel much indebted to the Sardinian Govern.t (...) James Hudson»<sup>16</sup>.

Non conosciamo al momento il testo della risposta, ma è chiaro che la richiesta del parlamento inglese sia da ricondurre alle tematiche già in discussione nel 1853 nelle sedute del *Select Committee* che evidentemente, anche per le scelte di allestimento, volle ripetere l'esperienza dell'indagine internazionale<sup>17</sup>.

*Restauratori e mercanti d'arte a Torino: Angelo Boucheron, Giovanni Bedotti, Hector de Garriod e Paolo Orlandi*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina, Congedo, in corso di stampa.

<sup>14</sup> J. Bedotti, *De la restauration*, cit., pp. 12-13.

<sup>15</sup> Torino, Galleria Sabauda, Beato Angelico, *Angelo* (cat. nn. 103-104). Per Metzger cfr. *Christian Köster*, cit., pp. 137, 147. Per Garriod cfr. S. De Blasi, *Restauratori e mercanti d'arte*, cit., in corso di stampa.

<sup>16</sup> ASTo, *Lettere Ministri Esteri, Gran Bretagna*, m. 10, 1856-1858.

<sup>17</sup> Nei *Papers* del 1853, ad esempio, si chiedono a Spence informazioni circa il colore delle pareti nelle Gallerie di Firenze, cfr. *British Parliamentary Papers*, cit., p. 708.



È fondamentale anche sottolineare che Mündler e Eastlake visitarono in seguito più volte Torino, i suoi musei, oltre che le collezioni del territorio piemontese; ad esempio, nel giugno del 1857 giunsero entrambi nella capitale sabauda per la vendita della collezione del marchese Giuseppe Maurizio Turinetti di Cambiano, morto nel 1839, del quale sono noti i ripetuti contatti con l'ambiente milanese ed in particolare con Giuseppe Molteni. La collezione fu visitata attentamente da Mündler in anteprima il 6 maggio dello stesso anno e sappiamo che il *travelling agent* aveva seguito da vicino le vicende di quella raccolta, in parte alienata precedentemente, poiché alcune opere di essa si trovavano già nel 1855 presso collezionisti parigini, come lo stesso Mündler afferma nei suoi diari<sup>18</sup>. La collezione Turinetti di Cambiano era evidentemente tenuta in grande considerazione dai conoscitori di tutta Europa e la redazione di un primo catalogo, subito dopo la morte di Giuseppe Maurizio, forse proprio in occasione della prima parziale vendita, venne affidata ai professori Pelagio Palagi, Giovanni Volpato e Angelo Boucheron da parte dell'erede Bruno di Cambiano. Oltre a questa edizione del 1840, al momento della grande vendita pubblica di richiamo internazionale, nel 1857, fu redatto un ulteriore catalogo a cura di Simon Horsin-Déon, autore nel 1851 del trattato *De la conservation et de la Restauration des Tableaux*<sup>19</sup>.

Questa vicenda riprova che i rapporti internazionali di Torino alla metà del secolo, ancora non sufficientemente indagati, consistettero in veri e propri continuativi scambi, non solo limitati al pur autorevole contatto relativo al *Report* del 1853.

A questo proposito è significativo ricordare, infine, che il conservatore e restauratore della Reale Galleria, Carlo Arpesani, successore di Antonio Vianelli, nel 1862 venne individuato, come rappresentante della Galleria in vece del direttore Massimo d'Azeglio, spesso assente da Torino per impegni politici, quale destinatario di un catalogo che Mündler si fece carico di compilare per puntualizzare e revisionare le attribuzioni delle opere presenti in Galleria. Di tale catalogo abbiamo notizia in una lettera scritta da Mündler a Molteni nel novembre del 1862, dove si menziona l'imminente redazione del documento. Secondo gli accordi epistolari, i risultati del lavo-

<sup>18</sup> E Mazzocca, *Il mondo del collezionismo, del restauro e dei musei*, in *Giuseppe Molteni*, cit., pp. 167, 179; P. Segrà Riolta, in *Giuseppe Molteni*, cit., p. 218 (scheda n. 62); *The travel diaries of Otto Mündler 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd, in «The Fifty-first volume of the Walpole Society», London, W. S. Maney Son Ltd, 1985, pp. 71, 153.

<sup>19</sup> Cfr. V. Natale, *Notes sur les collections privées et le mécénat à Turin à la fin du 18ème siècle*, in *Bâtir une ville au siècle des lumières. Carouge: modèles et réalités*, catalogo della mostra (Carouge, 29 maggio - 30 settembre 1986), a cura dell'Archivio di Stato di Torino, Torino, Ages Arti Grafiche, 1986, pp. 612, 615; S. De Blasi, *Restauratori e mercanti d'arte*, cit., in corso di stampa. I rapporti tra il trattatista e l'entourage culturale legato ai conoscitori e collezionisti piemontesi sono tuttora allo studio.

ro del conoscitore tedesco dovevano essere discussi con Morelli e Molteni i quali, una volta ricevuto il catalogo, si sarebbero dovuti recare in sopralluogo a Torino per una verifica<sup>20</sup>.

Il catalogo venne effettivamente consegnato in Galleria e ne abbiamo notizia qualche anno dopo dal carteggio tra il nuovo direttore della pinacoteca, Francesco Gamba, e il già citato conoscitore ed estensore dei successivi cataloghi del museo, Giovanni Vico. Nel 1870, infatti, durante i lavori di redazione del primo *Supplemento alla Indicazione sommaria dei Quadri e dei Capi d'arte della R. Pinacoteca di Torino*, già edita nel 1866, Vico scriveva a Gamba in merito ai dipinti fino ad allora ritenuti di scarto:

«Tale scarto fu la conseguenza delle deliberazioni dei triumviri delegati dal Cav. Massimo d'Azeglio ad esaminare tutti i quadri che si trovavano nel Palazzo Madama, proporre i nuovi battesimi, e designare quelli che si sarebbero rilegati in un magazzino. Il nuovo ordinamento nel nuovo locale ebbe luogo sulle basi poste da quei signori, che lasciarono un manoscritto equivalente ad processo verbale delle loro operazioni. Questo manoscritto mi fu comunicato d'ordine di Massimo, affinché io me ne servissi pel catalogo con facoltà di accennare ai battesimi anteriori, e giudicare poi come meglio mi sarebbe piaciuto: Non volendo per niun fatto vestire delle penne altrui ho creduto bene dire, (come dirò) nella prefazione che i pareri di que' tre signori (frà i quali il celebre, e venerato Mündler) sono riprodotti in carattere corsivo: quindi da tutto il complesso del libro sarà agevole vedere d'un colpo d'occhio tutto il lavoro ad essi appartenente del quale devono recare tutta la responsabilità. In conclusione il verbale manoscritto a me comunicato, (e restituito al Cav. Arpesani al quale veniva affidato) verrà stampato in carattere distinto perché non rimanga confusione alcuna, tra il lavoro mio e quello degli altri. In massima parte il lavoro fatto da' quei signori è coscienzioso, e bello: e sarebbe da augurare altrettanto a tante Gallerie»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> J. Anderson, *Introduction to the Travel Diary of Otto Mündler*, in *The travel diaries*, cit., pp. 44, 58, 61-63. Jaynie Anderson identificò ipoteticamente questo documento compilato da Mündler con il «Catalogo dei Quadri esistenti nella Reale Pinacoteca di Torino, divisi per le diverse scuole a cui appartengono, il Soggetto dei Quadri, il Nome degli Autori, l'epoca della loro nascita e morte non che la misura di ciascun quadro compresa la cornice. Compilato da Carlo Benna Sotto Ispettore della R. Pinacoteca. Torino 5 aprile 1865», conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, I versamento*, b. 386, fasc. 24.2, 1865, *Elenchi degli oggetti d'arte Piemonte*. Il documento è invece una copia manoscritta del catalogo pubblicato dalla stesso Benna nel 1857.

<sup>21</sup> Torino, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, Biblioteca, *Miscellanea Vico*, L Inf I 25/6, 27 febbraio 1870, Vico a Gamba, da Firenze.

Purtroppo a tali importanti premesse non fecero seguito i fatti nella pubblicazione del *Supplemento*, edito a Firenze nel 1871. Le nuove attribuzioni formulate dal “triumvirato”, composto evidentemente da Mündler, Morelli e Molteni, non furono chiaramente evidenziate né in corsivo né con nessuna annotazione da parte di Vico, che solo nel caso della precisazione circa l'attribuzione a Defendente Ferrari dei politici provenienti da Avigliana (inv. 215, cat. 36 e inv. 224, cat. 35) e degli *Apostoli* di Cavallermaggiore, donati nel 1869 alla pinacoteca (inv. 214, cat. 38), indica esplicitamente come “tutti gli intelligenti” siano persuasi nel ricondurli al corpus del pittore chivassese.<sup>22</sup>

La comparazione dei cataloghi della Galleria, editi tra gli anni '50 e '70, potrà far emergere più nitidamente ulteriori riferimenti relativi al dibattito critico di quegli anni.

## DOCUMENTI

Si riporta di seguito la collazione dei documenti relativi alle risposte dell'Accademia Albertina e della Reale Galleria di Torino al questionario inviato a Torino dal *Select Committee* del Parlamento inglese: *Domande da sottoporsi nel minor spazio di tempo possibile ai Direttori delle Gallerie e Musei di Belle Arti negli Stati Sardi. Le risposte quando ottenute saranno comunicate ai Comitati della Galleria Nazionale nominati dalla Camera dei Comuni.*

Il documento rinvenuto nell'Archivio Storico dell'Accademia Albertina riporta anche la traduzione delle domande disposte in una tabella dove figurano, accanto ai singoli quesiti, le risposte della direzione dell'Accademia (ASAA, m. 30 S, Corrispondenza 1851-1854). Le risposte della Reale Galleria sono invece state rinvenute solo in parte nelle minute della corrispondenza di Roberto d'Azeglio (ASCTo, Carte di Roberto d'Azeglio, f. 331).

<sup>22</sup> G. Vico, *Supplemento alla Indicazione Sommaria dei Quadri e Capi d'Arte della R. Pinacoteca di Torino*, Firenze, Tipografia Cenniniana, 1871, pp. 9-10.

DOMANDE (ASAA)	REALE ACCADEMIA ALBERTINA DELLE BELLE ARTI (ASAA)	REALE GALLERIA (ASCTo)
1. Le collezioni di Antichità e Belle Arti sono in Torino riunite in un solo fabbricato, od in parecchi attigui gli uni agli altri?	1./ La R.le Accademia possiede oggetti di Belle Arti, e non è attigua ad altri edifizj contenenti oggetti di Belle Arti e d'Antichità.	
2. Sono le varie collezioni od alcune parti di esse collocate in altri separati edifizj?	2.	
3. Qual è la precisa definizione e quali sono i limiti delle categorie degli oggetti esposti e conservati nelle Gallerie sotto il titolo di Antichità e Belle Arti?	3./ L'Accad.a possiede 1° Una Galleria di quadri antichi esteri, e nazionali. 2° Una raccolta di cartoni originali antichi, del 1500 fra questi una sacra famiglia di Leonardo da Vinci, e la massima parte di Gaudenzio Ferrari. 3° Un quadro di Raffaello rappr.te la Madonna di Loreto. 4° Gessi di Statue, gruppi, e bassirilievi tratti dall'antico, e da opere moderne. 5° Saggi di allievi fatti a Roma, dei quadri, disegni architettonici, bassirilievi e statue. 6° Una libreria ad uso dell'Accademia.	
4. Per esempio il dipartimento della Pittura comprende vasi, dipinti, freschi antichi, intagli, e disegni originali?	4./ Il dipartimento della pittura non comprende tutti questi oggetti riuniti.	
5. Quello della scultura antica comprende monete, gemme ed antiche iscrizioni?	5./ Niente di ciò in questa Accademia.	
6. Lo stabilimento comprende una collezione di modelli fusi di sculture antiche, e modelli d'architetture?	6./ Quest'Accademia possiede una ricca collezione di modelli in gesso, specialmente d'architettura ed ornato, calcati sugli originali antichi in Roma Firenze ed altrove	

7. Contiene copie di dipinti di valore non esistenti nella collezione nazionale?

7./ Possiede copie da dipinti classici antichi esistenti in Roma eseguiti colà dai R.i pensionati per lo studio della pittura.

8. Vi è un locale situato a parte nello scopo di esporre al pubblico degni lavori di arte che potrebbero essere depositati nelle gallerie per quest'oggetto o per la convenienza dei proprietari?

8./ Esiste in quest'Accademia una grand aula eretta a questo scopo, ma non ancora servibile perché non ultimata.

9. Le varie collezioni sono riunite in un solo luogo od in parecchi edifizi, sono sotto una sola Direzione?

9./ Le varie collezioni e stabilimenti non sono sotto una sola Direzione.

10. Questa Direzione unita o separata, ha un solo superiore, ufficiale, un Presidente verso cui gli altri uffiziali sono responsabili ed a cui sono sottoposti?

10./ Quest'Accademia, e le Gallerie reali quantunque abbiano una Direzione separata, ed indipendente fra di loro, dipendono però dal Sovrintend.te gen.le della Lista Civile.

11. O vi è un consiglio, o Comitato di amministratori muniti di eguali poteri, e conducendo gli affari col mezzo della votazione e della maggioranza; e se è così come si è composto quel Comitato? Oppure è la Direzione un composto di questi due sistemi?

11./ Per l'Amministrazione l'Accademia è retta dal Sovrint.e gen.le della Lista Civile, e da due Direttori Segr.i perp.i, e per quanto concerne alle Belle Arti essa ha un consiglio composto dal Corpo dei Professori; Vi si fanno anche adunanze solenni o generali in cui interviene tutto il corpo accademico.

12. Quei Direttori, superiori od amministratori, sono pagati, od è il servizio di ognuno di loro gratuito?

12./ I Direttori di quest'Accademia non hanno stipendio, è loro servizio gratuito.

13. È la Direzione unita o separata delle varie istituzioni soggetta al controllo di un Ministro di Stato, o è per se

13./ La Direzione dell'Accademia è subordinata alla sola autorità del Sovr.te gen.le della Lista Civile.

stessa un ramo d'amministrazione indipendente responsabile verso il solo Sovrano, e non subordinato ad autorità secondarie?

14. Vi esistono documenti stampati, o manoscritti relativi alla costituzione di questa Direzione le di cui copie possano essere mandate?

15. È la Sovrintendenza degli altri rami amministrativi, come miglioramenti, e riparazioni agli edifici, salario ai servitori ed altre cose simili riunita nello stesso ufficiale o corpo di ufficiali come la sovrintendenza dei lavori d'arte contenuti nelle gallerie?

16. Fino a che punto sono unite o separate le Sovrintendenze dei differenti, ma però affini rami di arte od antichità?

17. Vi sono ad esempio sovrintendenze speciali per ciascuno dei rami di pittura, intagli, e disegni; o scultura greca, scultura egizia, medaglie vasi ecc. e qualora sia così in quali casi le speciali direzioni di questi diversi rami sono riunite?

18. Qual è il metodo adottato per nettare e restaurare i dipinti od opere di scultura, e monumenti?

14./ Quest'Accademia ha regolamenti stampati, organico e, disciplinare, de' quali si unisce una copia.

15./ La Lista Civile provvede a tutti i bisogni di quest'Accademia, ed i suoi inservienti sono pure pagati coi fondi somministrati dalla Lista Civile.

16. e 17./ Esistono varie direzioni relative alle Belle Arti, ed Antichità, e rami affini, ma la Direzione di quest'Accademia non partecipa con quelle, havvi però una giunta d'antichità, e Belle Arti della quale ne fa parte.

18. La R. Galleria di Torino contenendo esclusivamente una raccolta di quadri antichi delle principali scuole italiane e oltramontane i metodi applicati al restauro di essi è quello di cui il valente pittore Guizzardi in Bologna, e Garagalli in Firenze tramandarono i vari principi in ogni con-

19. A chi appartiene il potere e la responsabilità di ordinare queste nettature e restaurazioni, o di stabilire e dirigere il modo e il grado con cui queste operazioni devono essere eseguite?

20. Se, e fino a che punto sia stata adottata nelle collezioni il principio di divisione cronologica secondo i secoli, epoche, scuole; quali sono i fondi a disposizione degli amministratori?

21. In quanto consiste il reddito indipendente derivato da donazioni e lasciti? Ed in quanto le annuali sovvenzioni od anticipazioni fatte dallo stato?

22. In qual modo o dietro qual consiglio od autorizzazione superiore si fanno que-

19./ I restauri de quadri della Galleria di quest'Accademia vennero ordinati dai suoi Direttori, e furono sopravvagliati dal Direttore - Artista, quando esisteva, dal Prof.re della Scuola di Pittura, e dal Prof.e Segr.io.

20./ Nelle di lei gallerie si sono recen.te collocati tutti insieme i quadri sacri di antica scuola particul.e italiana, successivam.te gli altri per ordine di merito artistico. I cartoni del 1500 vennero recen.tem.te collocati in tre camere unite per comodo degli studiosi ed amiratori.

21./ Le spese di quest'Accademia sono a totale carico della Lista Civile.

22. e 23./ Nel caso di acquisti la Direzione ne fa proposizione al Sovrintend.te Gen.le

trada della penisola, e che è fondato in principal modo sull'evitare l'abuso dei mordenti, e sul limitare il più che sia possibile l'opera del colorire al solo otturamento dei guasti parziali prodotti dall'accartocciamento, e scagliamento della sostanza colorante. È pregio di tale metodo il procedere in ogni restauro sotto il riguardo speciale indicato dalla celebre massima di Vasari essere miglior cosa un quadro guasto che un quadro restaurato.

19. I restauri sono ordinati dal direttore Generale sulla proposta fatta all'Ispettore dal Conservatore della Galleria il quale conformandosi alle loro prescrizioni.

20. La ristrettezza (...) dotazione, il Direttore ha dovuto limitarsi alla semplice separazione della quadreria in Scuola Italiana e Spagnuola unite, e scuole oltramontane ...

21. La Galleria non possiede verun reddito o lascito, il direttore ricorre alla sovrintendenza della lista civile ogni qual volta si presenta l'occasione di un buon acquisto

22. Il direttore propone l'acquisto al sovrint. Solo in riguardo al prezzo del med.

gli acquisti di opere d'arti che di quando in quando sono necessari all'aumenti, e mantenimento delle collezioni?

della Lista Civile per l'auto-rizzazione.

23. Comprendono quelle acquisizioni le opere di arti contemporanee?

23. No acquisti di contemporanei

24. Vi sono agenti impiegati in missioni, e corrispondenze nei paesi esteri nello scopo di tali acquisizioni?

24./

24. La scarsità dei fondi non permette né l'invio di viaggiatori-artisti nei paesi esteri né di aspirare a concorrere nelle occasioni di vendite di cospicue raccolte avvenute nelle gran capitali, come da ultimo pella Galleria dei Pittori Spagnuoli del Re Luigi Filippo... etc.

25. Vi è una somma di danaro annualmente messa a parte per quest'oggetto?

25./

25. niente

26. In quanti e quali giorni della settimana e durante quante ore di ciascun giorno sono le gallerie aperte al pubblico?

26. 27. 28. e 29./ Le Gallerie di quest'Accademia non sono aperte al pubblico che al tempo delle feste dello statuto, ma vi è l'accesso in esse in tutti i giorni dell'anno a qualunque amatore, od artista, a norma di speciali provvedimenti.

26. 27. Affinché la galleria possa rimanere aperta agli eruditi e agli studiosi non viene aperta al pubblico, ossia alla massa del popolo se non in certe festività mentre gli artisti e il pubblico intelligente vi è ammesso ogni giorno dalle 9 alle 17 tranne che durante le adunanze del senato. Dalle 9 alle 12 però è sempre aperta allo studio degli artisti e alla visita degli stranieri

28. Durante qual periodo o quali periodi dell'anno le Gallerie sono intieramente chiuse per pulire, o riparare, o dar vacanza agli uffiziali?

28. Il servizio dei custodi è alternativo

29. Fino a che punto è permesso nelle Gallerie il copiar dipinti, modelli di statue fu-

29. Non v'è nessun limite imposto alla copia delle opere classiche contenute nella R.



se, od intagli, ed a quali condizioni?

30. Vi esiste qualche copia stampata di regolamento, od istruzioni per l'amministrazione delle gallerie, o collezioni per l'ammissione del pubblico?

Se esiste, si desidererebbe che una copia di questi regolamenti fosse trasmessa unitamente alle risposte.

31. Vi sono cataloghi accurati e completi nelle Gallerie?

[32.] Sono quei cataloghi stampati, e messi in circolazione?

32. [33.] Vi è qualche persona del paese o forestiera ora in Inghilterra la quale sia in istato di dare piene ed accurate informazioni al Comitato della Camera dei Comuni sopra le domande specificate?

[34] Ed in caso contrario vi sarebbe a Torino qualcheduno coi necessari requisiti che con un ragionevole compenso per la perdita di tempo, e spese di viaggio volesse visitare Londra nel sud.o scopo nei mesi di Maggio e Giugno?

31./ Esistono distinti cataloghi dei quadri dell'Accademia e dei cartoni antichi; ma non si sono ancora stampati.

32./ Si ignora se vi sia persona in Inghilterra di questo paese in istato di dare le chieste informazioni, come pure se vi sia qualcheduno che voglia intraprendere il viaggio per visitare Londra nel modo e scopo indicato.

Galleria, mediante l'osservanza imposta agli artisti dei regolamenti di manutenzione, e di conservazione in essa costituiti dal Direttore

30. Niente

31. Non esistono i cataloghi stampati della R. Galleria perché la condizione provvisoria in cui ella si trova nel Palazzo Madama non ha mai permesso al direttore di procedere utilmente alla loro compilazione. Egli vi ha per altra parte supplito collocando sotto ogni quadro un cartello contenente il nome del pittore, e la scuola a cui appartiene.

32. Non credo siavi attualmente in Inghilterra veruna persona atta a soddisfare al lodovole intento manifestato da quella camera dei comuni.

33. Quanto al ragguagliarla efficacemente sulla condizione delle cose artistiche nella nostra contrada io stimo che Vico, il quale già in parecchie occasioni scrisse egregiamente su tale materia, potrebbe corrispondere all'aspettazione di quell'on. Assemblea, ma non credo che il med.o sarebbe in grado di concorrere al

[35] Si desidererebbe pure che la persona accreditata fosse esperta nell'aggiustamento architettonico delle gallerie ecc. ed altri particolari per l'organizzazione dell'economia interna e fosse munita di uno schizzo di piano di costruzione.

consulto che ivi si vorrebbe istituire sulla direzione architettonica da prescrivere all'ordinamento di una pubblica Pinacoteca a cui sarebbe necessario un architetto.

# Vicende di mercato e politiche di tutela in Veneto nel secondo Ottocento: il caso della pala “carpaccesca” di Noale

di Marco Mozzo

Questo intervento intende ripercorrere le vicende conservative che dal 1869 al 1894 hanno interessato la pala di *San Giovanni Battista fra i santi Pietro e Paolo*, già attribuita a Vittore Carpaccio<sup>1</sup>, conservata nella chiesa arcipretale dei Santi Felice e Fortunato di Noale, in provincia di Venezia (Fig. 1). All'interno di questo arco cronologico, in cui si assiste al progressivo delinearci, sia sotto il profilo istituzionale che normativo, di una politica di tutela a livello nazionale, è possibile individuare due momenti significativi per la storia conservativa della tavola. Il primo risale al fallito tentativo di alienazione del dipinto a favore della National Gallery di Londra, avvenuto tra il 1869 e il 1870<sup>2</sup>; il secondo, invece, comprende un periodo cronologico più ampio, dal 1880 al 1894, caratterizzato da una serie di avvenimenti che si concluderanno con un risolutivo intervento di restauro.

In entrambi i casi, la documentazione rinvenuta permette una ricostruzione minuziosa dei fatti e offre la possibilità di verificare, nel concreto di un caso circoscritto

Per l'interesse dimostrato ringrazio Stefano Caravello del Comune di Noale, il sig. Ferdinando Sartori, Monica Pregnotato della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Venezia (territorio), Padova, Belluno e Treviso, il personale archivistico della Curia vescovile di Treviso e quello dell'Archivio Centrale dello Stato a Roma. Sono grato anche a Antonella Gioli, Paola D'Alconzo, Donata Levi, Silvia Pognante, Elena Tonin e Martina Visentin, con le quali mi sono confrontato a lungo, per i suggerimenti e le puntuali osservazioni. Purtroppo, soltanto in fase di revisione mi è stato possibile consultare l'ampia documentazione conservata presso la National Gallery di Londra riguardante i rapporti tra Paolo Fabris, William Boxall e Charles Lock Eastlake. Mi limito pertanto a darne riferimento in nota rimandando a un'altra occasione il loro studio. Infine, desidero rivolgere un particolare ringraziamento a Susanna Avery-Quash e Alan Crookham, per l'accoglienza e l'ampia disponibilità ricevuti presso i National Gallery Archives.

<sup>1</sup> Tradizionalmente attribuita a Vittore Carpaccio, nel 1923 la pala viene assegnata a Lattanzio da Rimini, cfr. L. Fiocco, *Piccoli Maestri, I, Lattanzio da Rimini*, in «Bollettino d'Arte», II, 1922-1923, pp. 363-370. Di recente, è stata identificata come opera del pittore parmense Cristoforo Caselli (detto il Temperello) vedi A. Tempestini, *Bellini e i belliniani in Romagna*, Firenze, Octavo Franco Cantini, 1998, in particolare p. 147; Idem, *La “Sacra Conversazione” nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento* a cura di M. Lucco, vol. II, Milano, Electa, 1999, p. 988.

<sup>2</sup> Su questa vicenda cfr. anche l'opuscolo di C. Chimenton, *Nella chiesa arcipretale di Noale il dipinto rappresentante i Santi Giovanni Battista, Pietro e Paolo*, Vedelago, Tipografia Art et Religio, 1948. L. Baruzzo, *Il Carpaccio di Noale un capolungo ritrovato. Indagine e prove documentali*, Treviso, Marca Print, 2007.

ma significativo, la presenza di alcune problematiche che anche in Veneto, così come in altre regioni d'Italia, si sono rivelate centrali negli anni post-unitari. Mi riferisco, in particolare, all'incapacità delle strutture ministeriali di opporre efficaci misure di contrasto al problema della dispersione del patrimonio artistico e alla presenza diffusa, soprattutto nelle aree periferiche, dove più difficile risultava l'azione di tutela e controllo, di una concezione ancora privatistica della gestione dei beni artistici di pertinenza ecclesiastica. Nel caso in questione, è soprattutto la Fabbriceria di Noale, in qualità di ente amministratore dei beni della parrocchia, a svolgere un ruolo centrale. Costretta a muoversi all'interno di un nuovo contesto istituzionale, la sua azione, dettata da interessi economici e supportata dal significativo appoggio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, risulterà incoerente e contraddittoria, in particolare per la posizione assunta da entrambi gli enti in merito al giudizio sul valore estetico e sullo stato di conservazione del dipinto.

Le vicende hanno inizio il 15 ottobre 1869, quando il direttore della National Gallery, William Boxall, durante il suo viaggio italiano<sup>3</sup>, giunge a Noale per procedere all'acquisto di un quadro del Carpaccio, segnalatogli dal restauratore e «R. Conservatore dei dipinti del Palazzo Ducale», Paolo Fabris<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Intrapreso nell'autunno del 1869 in compagnia del segretario Federico Sacchi. Cfr. il diario di Sacchi, *Terza parte del giornale di viaggio del signor Boxall tenuto da Francesco Sacchi durante il suo viaggio sul continente dal mese di settembre a quello di dicembre*, National Gallery Archives (d'ora in poi NG) 14/115. Per avermi messo a disposizione la trascrizione del diario, desidero ringraziare Giampaolo Pes, che sta svolgendo presso l'Università di Udine una tesi di dottorato su William Boxall e la nascita delle collezioni italiane della National Gallery alla fine del XIX secolo. Per ulteriori informazioni sul soggiorno di Boxall cfr. A. Hamber, *"A Higher Branch of the Art" Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, London - Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1996, pp. 351 e 354-355; D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte in Italia*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 322-326; M. Wyld - J. Dunkerton, *The Transfer of Cima's 'The Incredulity of S. Thomas'*, in «National Gallery Technical Bulletin», n. 9, 1985, pp. 38-59; A. Alesandrini - E. Ortis, *Il Doppio Trasferimento di San Tommaso*, in *Portogruaria*, Portogruaro, Informa Edizioni, 1995, pp. 11-20.

<sup>4</sup> «Nei giorni 15 e 19 Ottobre corrente si recarono a visitare il dipinto sudd. Ill.mo W. Boxall Direttore della Galleria Nazionale di Londra, insieme ad un suo segretario Sig.r Federico dr Sacchis, invitati dal Cavalier prof. Paolo Fabris di Venezia», comunicazione dei fabbricieri al sindaco, Noale, 23 ottobre 1869, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, (d'ora in poi ACS, AA. BB. AA.), I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130. Sull'attività di Paolo Fabris vedi A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988, p. 295; D. Levi, *Cavalcaselle*, cit., pp. 347-348; F. Valcanover, *La Pala Pesaro*, in «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 8, 1979, pp. 57-67, in particolare pp. 63-64; M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento. L'Attività di Guglielmo Botti*, in «Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XII, 2004, *passim*.

Dopo una prima proposta di 25.000 lire avanzata dal direttore<sup>5</sup>, il prezzo di acquisto viene fissato a 1.200 sterline pari a lire 30.000<sup>6</sup>. Un prezzo che la Fabbriceria e il Comune di Noale, informato della vicenda, ritengono alquanto vantaggioso e sopra ogni aspettativa rispetto alla stima, tra le 8.000 e le 12.000 lire, con cui era stata valutata in passato la tavola in considerazione soprattutto delle precarie condizioni conservative<sup>7</sup>. Già nel 1864, in una minuta alla Luogotenenza austriaca delle Province venete, i fabbricieri ne sollecitavano con urgenza il restauro chiedendo che fosse affidato a un esperto pittore dell'Accademia di Belle Arti per riparare le numerose «scrostature» presenti su tutta la superficie, in particolare sulle vesti dei personaggi che si presentavano «assai logore»<sup>8</sup>.

Le condizioni del contratto vengono concordate il 19 ottobre. La Fabbriceria si sarebbe impegnata a soddisfare quattro richieste: ottenere il decreto di autorizzazione per la vendita e l'espatrio da parte del Governo, sobbarcarsi le spese di spedizione dell'opera fino a Mestre, consegnare la pala senza ulteriori danni oltre a quelli già riscontrati al momento della visita di Boxall, provvedere a inviare una copia notarile della memoria in latino conservata nell'archivio parrocchiale in cui si certificava la donatrice del quadro e la commissione al pittore veneto.

A vigilare sul buon esito delle trattative, in qualità di intermediario ed «agente» della National Gallery, viene indicato Paolo Fabris. Al restauratore, figura di primo piano nel panorama culturale veneziano, sarebbe spettato il compito di «esaminare lo stato della pala al momento della consegna, di sorvegliarne l'imballatura, di ritirare i

<sup>5</sup> Comunicazione dei fabbricieri al sindaco, Noale, 23 ottobre 1869, *ibidem*.

<sup>6</sup> Vedi il contratto di acquisto di William Boxall, controfirmato da Carlo Scotton, «fabbricere amministratore», Venezia 19 ottobre 1869, *ibidem*.

<sup>7</sup> Minuta dell'arciprete di Noale al reverendo mons. Giovan Battista Mander, segretario del vescovo, s.d. ma 1870, in Archivio parrocchiale della Chiesa arcipretale dei SS. Felice e Fortunato di Noale (d'ora in poi APN), *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.3; vedi anche la comunicazione del sindaco di Noale al prefetto di Venezia, 1 novembre 1869: «Assicuro essere giudizio di più intelligente che la Pala in parola fuori del capo di essere ricercata da un'Accademia Nazionale, non può meritare più di Lire 12.000. Assicuro che non approfittando di questa fortunata occasione il dipinto, avuto riguardo a suoi evidenti progressivi deperimenti, la finirebbe fra non molto col perdere qualunque pregio e rimarrebbe un fascio di tavole», in ACS, AA. BB. AA., I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130.

<sup>8</sup> Comunicazione della Fabbriceria alla Luogotenenza austriaca, Noale, 18 ottobre 1864, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.2. Incaricato del sopralluogo era il pittore Andrea Tagliapietra, membro dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, vedi la comunicazione del pittore all'arciprete di Noale da Venezia, 28 ottobre 1864, *ibidem*.

documenti e coadiuvare infine alla regolarità del pagamento»<sup>9</sup>. Dalle fonti traspare chiaramente quale sia stato il ruolo centrale svolto da Fabris a cui andava la piena fiducia e l'apprezzamento di Boxall<sup>10</sup>, in virtù probabilmente anche dei frequenti rapporti di collaborazione che il celebre restauratore aveva avuto in passato con la National Gallery<sup>11</sup>.

Inoltre, la sua posizione privilegiata nel contesto veneziano e le sue conoscenze all'interno dell'Accademia di Belle Arti<sup>12</sup>, non è escluso possano aver esercitato una certa influenza allorquando la celebre istituzione lagunare viene chiamata a esprimere una valutazione tecnica che il Ministero avrebbe tenuto in considerazione prima di procedere al rilascio dell'autorizzazione per la vendita e l'espatrio<sup>13</sup>. Dietro probabilmente la complicità di Fabris, il giudizio accademico si dimostra pienamente favorevole all'alienazione della tavola. Oltre a evidenziare il notevole ritorno economico che avrebbe giovato ai lavori di ristrutturazione della parrocchia di Noale, il segretario dell'Accademia, Giovan Battista Cecchini, aggiungeva «che non s'abbia a perdere così fortunata occasione di alienarlo, mentre si hanno tanti e preziosi dipinti di quel

<sup>9</sup> Il pagamento doveva avvenire tramite i fratelli banchieri Malcom, mentre lo spedizioniere Zen di Venezia si sarebbe occupato dell'imballaggio e dell'invio della tavola a Londra, vedi il contratto di acquisto a firma di William Boxall e Carlo Scotton, Venezia, 19 ottobre 1869, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130. Una copia del contratto si conserva anche in NG 1/ 1/ 32/ 6. La risposta positiva dei fabbricieri risale al 20 ottobre 1869 (*ibidem*). L'acquisto era caldeggiato anche dall'arciprete di Noale, don Giuseppe Trentin (comunicazione dei fabbricieri all'arciprete, Noale, 27 ottobre 1869, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.3).

<sup>10</sup> In particolare, il restauratore viene elogiato «per la prontezza e lo zelo» (comunicazione inviata da W. Boxall a Fabris, Londra, 21 dicembre 1870, in *Letter Book*, NG 14/113/ p. 46). Anche se l'acquisto del dipinto di Noale non andò a buon fine, Fabris ricevette comunque da Boxall un pagamento di £. 40, equivalente a 1000 franchi in oro, come premio per il costante interesse dimostrato dal restauratore nel seguire le lunghe trattative (comunicazione di W. Boxall a Fabris, Londra, 28 dicembre 1870, in *ibidem*, pp. 48-49). Sui rapporti tra Fabris e la National Gallery vedi in questo volume anche il contributo di Martina Visentin.

<sup>11</sup> In particolare con il travelling agent Otto Mündler, cfr. O. Mündler, *The travel diaries of Otto Mündler 1855-1858*, edited and indexed by C. Togneri Dowd. Leeds, Walpole Society by W. S. Maney & Son, 1985, in particolare pp. 81, 86. Altri riferimenti emergono dalla lettura del taccuino di Charles Lock Eastlake, datato il mese di ottobre 1863 (NG 22/33, cc. 6v-10r).

<sup>12</sup> Oltre a coprire la carica di conservatore dei dipinti di Palazzo Ducale, Fabris fu membro anche della Commissione di Vigilanza per gli antichi dipinti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (M.G. Sarti, *Il restauro*, cit., *passim*).

<sup>13</sup> Lettera della Prefettura di Venezia al Ministero della Pubblica Istruzione, Venezia, 10 novembre 1869, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130. Nonostante il mutato quadro politico e istituzionale e la presenza della Commissione Conservatrice provinciale di Venezia, quale organo ufficiale dello Stato, istituita nel 1866, l'Accademia continua ad essere l'ente di riferimento nel panorama culturale locale, anche per questioni che esulano dal restauro, come l'alienazione o l'acquisto di beni.

Maestro da non poter deplorare se questo porta il lustro della veneta antica Arte all'Accademia di Londra»<sup>14</sup>.

Pur disapprovando l'alienazione, il 4 dicembre 1869, il ministro della Pubblica Istruzione di allora, Angelo Bargoni, comunica con rammarico al Guardasigilli che «visto il parere dell'Accademia di Venezia», non poteva opporsi alla vendita<sup>15</sup>. La decisione è correlata probabilmente al fatto che la pala di proprietà ecclesiastica e, quindi, non sottoposta alle leggi soppressive, faceva parte di quel patrimonio sul quale, come è noto, il Ministero della Pubblica Istruzione non poteva esercitare una reale e concreta vigilanza<sup>16</sup>. L'unico limite alla sua disponibilità, «peraltro continuamente eluso e violato» – come ha giustamente sottolineato Antonella Gioli – «era il divieto di vendita senza autorizzazione delle autorità statali: norma non di tutela artistica ma di gestione amministrativa, strumento di controllo non dei beni culturali ma dell'intero patrimonio degli enti»<sup>17</sup>.

In assenza di altri efficaci strumenti normativi, tuttavia, il Ministero non ricorre a questa disposizione, nemmeno quando, pochi giorni dopo, il 16 dicembre, il responsabile del procedimento, cioè il Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, subordina il suo parere al «formale consenso» del dicastero dell'Istruzione Pubblica<sup>18</sup>, che con

<sup>14</sup> Lettera del segretario Giovan Battista Cecchini al prefetto, Venezia, 9 novembre 1869, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130.

<sup>15</sup> Sulla base di quanto aveva comunicato al prefetto di Venezia, il 17 novembre 1869, vedi la comunicazione del Ministero della Pubblica Istruzione al ministro di Grazia e Giustizia e dei Culti, Roma, 4 dicembre 1869, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130.

<sup>16</sup> Rientrava, infatti, in quella regolamentazione, in base alla quale ogni bene conservato all'interno dello spazio religioso, anche di chiese ex claustrali mantenute al culto, non poteva essere demanializzato ma rimaneva di proprietà ecclesiastica per le esigenze legate all'officiatura. Vedi quanto sancito dall'art. 18 del R. D., 7 luglio 1866 n. 3036.

<sup>17</sup> A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1997, in particolare p. 185.

<sup>18</sup> Lettera del ministro di Grazia e Giustizia e dei Culti al Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 16 dicembre 1869, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130. Vedi anche la comunicazione del Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti al ministro dell'Istruzione Pubblica, Firenze, 4 giugno 1870: «Essendo dunque di accordo il Comune di Noale, la Fabbriceria di Noale, l'Accademia di Belle Arti in Venezia, la Prefettura di Venezia e il Ministero della Pubblica Istruzione, il Ministero di Giustizia non poteva avere e non ebbe difficoltà di autorizzare la vendita con Nota del 16 dicembre 1869. Ciò nonostante per abbondare in cautela subordinò espressamente l'autorizzazione al formale consenso della Istruzione Pubblica, e con nota del giorno medesimo tenne informato il detto Ministero dell'autorizzazione e della condizione appostavi», *ibidem*.

nota del 21 dicembre, indirizzata al Prefetto, approva ufficialmente la vendita<sup>19</sup>. Le ragioni di questa approvazione, che conferma i limiti di un'azione di tutela, sono da rintracciare probabilmente anche nelle difficoltà generate dal passaggio di consegne, avvenuto il 14 dicembre, tra i ministri Angelo Bargoni e Cesare Correnti, come quest'ultimo accennerà in una lettera al Guardasigilli pochi mesi dopo, riferendosi «a quei giorni ne' quali non era possibile a noi l'aver pigliato cognizione degli affari in corso»<sup>20</sup>.

Concluso nell'arco di soli tre mesi l'iter amministrativo, la procedura necessitava però anche della autorizzazione da parte della cosiddetta «autorità tutoria ecclesiastica», in questo caso la Diocesi di Treviso da cui dipendeva la Fabbriceria. Nel gennaio del 1870 il vescovo, Federico Maria Zinelli<sup>21</sup>, viene informato dagli stessi fabbricieri della «bella occasione» che si stava profilando con la vendita del dipinto alla National Gallery<sup>22</sup>, ma a loro insaputa e contro ogni previsione, non concede il permesso, impedendone di fatto la spedizione. Come previsto dal diritto canonico, che affidava all'autorità vescovile il compito di decidere su aspetti concernenti la libera disposizione di beni ecclesiastici di valore artistico, la decisione è insindacabile e né i fabbricieri né il parroco avrebbero potuto sottrarsi<sup>23</sup>. Tuttavia ai loro occhi appare

<sup>19</sup> «Visto il parere dell'Accademia di Belle Arti, vista l'autorizzazione del Ministero de' Culti si permette alla Fabbriceria di Noale di vendere all'Accademia Nazionale di Londra una Pala dipinta su tavola a tempera di Vittore Carpaccio rappresentante i SS. Pietro Giovanni e Paolo posseduta da essa Fabbriceria». (Comunicazione firmata da Pasquale Villari per conto del Ministero della Pubblica Istruzione alla Prefettura di Venezia, Firenze, 21 dicembre 1869, *ibidem*).

<sup>20</sup> Angelo Bargoni ricopre la carica di ministro dal 13 maggio al 14 dicembre 1869, mentre Correnti dal 14 dicembre 1869 al 18 maggio 1872. Vedi la comunicazione di Cesare Correnti al Guardasigilli Matteo Raeli da Firenze, 22 maggio 1870, *ibidem*.

<sup>21</sup> Federico Maria Zinelli (Venezia, 1805-Treviso, 1879). Dal 1852 al 1861 svolge la propria attività presso il Patriarcato di Venezia, ricoprendo la carica di vicario generale. Il 19 settembre 1861 viene nominato vescovo di Treviso. Per ulteriori informazioni sulla sua personalità e attività apostolica, vedi M. Galvan, *Federico Maria Zinelli vescovo di Treviso (1805-1879): profilo biografico ed attività pastorale alla luce delle fonti edite ed inedite*, tesi di laurea, Università degli studi di Venezia Ca' Foscari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1995-1996; F. Zabbeo, *La figura di Federico Maria Zinelli vescovo di Treviso (1861-1879) e la sua visita pastorale nelle foranie di Camposampiero, Trebaseleghe, Mirano*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1970-1971.

<sup>22</sup> Informato della vendita già il 2 gennaio 1870, a distanza di un mese viene nuovamente sollecitato dai fabbricieri a esprimere un parere, cfr. la lettera a firma del fabbricere Giuseppe Menegazzi inviata alla Curia vescovile, Noale, 17 febbraio 1870, in Archivio della Curia Vescovile di Treviso (d'ora in poi ACVT), *Noale*, b. 120, fasc. 5 "Fabbriceria".

<sup>23</sup> Come del resto viene ribadito fermamente dal vescovo Zinelli rivolgendosi al cancelliere vescovile: «Ella già sa, e lo dee sapere l'Arciprete, se (...) ignora i primi principii del diritto canonico che l'alienazione dei mobili di valore è severamente proibita dalla Chiesa sotto pene severissime, e non c'è che il Papa che possa dispensare. Ma il Papa chiede in ogni caso il voto del Vescovo. Vuole che il Vescovo dia il suo voto contro coscienza per far piacere all'Arciprete?», lettera del vescovo Federico Maria Zinelli al cancel-



una presa di posizione immotivata non solo perché si poneva in antitesi rispetto agli stessi interessi della Parrocchia e dell'intera comunità di Noale, ma soprattutto per lo scarso pregio del dipinto, le cui cattive condizioni di conservazione erano descritte «nel massimo deperimento»<sup>24</sup>. Il deciso rifiuto del vescovo, comunicato in una lettera al suo cancelliere con triplice «No No No»<sup>25</sup>, innescò uno acceso scontro che vede i fabbricieri adoperarsi il più possibile per evitare la minaccia intimata dalla National Gallery di rescindere il contratto a causa dell'eccessivo ritardo nei tempi di spedizione<sup>26</sup>. A nulla valgono gli appelli del sindaco di Noale<sup>27</sup>, le pressioni esercitate da per-

liere Pietro Boer da Roma, 3 aprile 1870, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.5.

<sup>24</sup> «le figure dei Santi apostoli Giovanni, Pietro e Paolo quasi più non si riconoscono e se dagli archivi della Fabbriceria non risultasse che è opera del Carpaccio sarebbe quasi impossibile distinguere l'autore», estratto dalla minuta dell'arciprete di Noale, inviata al segretario del vescovo Giovan Battista Mander per perorare la causa dei fabbricieri, s.d. ma 1870, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.3.

<sup>25</sup> «Veramente Ella sa, che io non sono solito né negare a capriccio una cosa che mi si dimandi né una volta negata muovermi per riguardi di nessuno a ritrattare la data disposizione. Ella insiste troppo perché io secondi le istanze dell'Arciprete di Noale Trentin l'assenso mio alla vendita del quadro. Ma non ha Ella fatto conoscere al Sig. Arciprete la mia ferma risoluzione espressa a lei e a M. Vicario Generale con triplice No No No; col no sarà mai detto vero che insino a che io reggo la diocesi io dia il mio assenso, per condiscendenza mia non sarà mai detto vero che si spogli né la chiesa né le nostre Provincie di un capo d'opera dell'arte. Ma se Ella ha comunicato coteste parole all'Arciprete come mai può insistere sulla stessa dimanda? E come Ella vorrebbe nuovamente interporci! Finiamola, caro Cancelliere; la finisca su questo punto anche l'Arciprete. Se si trattasse di far un piacere e lo potessi non avrei bisogno di tante istanze, di tante raccomandazioni. Si tratta invece di cosa che io giudico per principio dannosa al decoro della Chiesa e del paese, e non si recede da un divisamento tale per far piacere né all'Arciprete né al Sindaco né ai Fabbricieri», lettera del vescovo Federico Maria Zinelli al cancelliere Pietro Boer da Roma, 3 aprile 1870, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A12, fasc. 2.5.

<sup>26</sup> Vedi la comunicazione inviata dal fabbricere Giuseppe Menegazzi al vescovo Zinelli da Noale il 15 febbraio 1870, in ACVT, *Noale*, b. 120, fasc. 5 "Fabbriceria". Le pressioni esercitate dalla National Gallery erano sollecitate dall'intervento di Fabris che il mese successivo, il 9 marzo 1870, scrive a Boxall informandolo di come «Da Noale tutto è in impedenza malgrado le replicate mie lettere e sollecitazioni per fare che quella Fabbriceria si adoperasse alacramente per ottenere la chiesta approvazione della Curia Vescovile (...) per cui le esprimerai la mia opinione ch'Ella spedisse a Noale una sua eccitatoria prefiggendo un termine alla questione. Io credo che senza questo ci manderanno alle calende greche, ne sta bene che si abusino della di Lei tolleranza» (Venezia, 9 marzo 1870, NG. 1/ 1/ 39/ 9). Già il 15 marzo, Boxall comunica alla Fabbriceria che si sarebbe considerato «sciolto e libero da qualunque impegno», se non fosse riuscita a esportare il dipinto entro il 31 marzo 1870 (minuta della lettera di Boxall alla Fabbriceria di Noale, 15 marzo 1870, NG 1/ 40/ 3). Non pervenendo alcuna risposta positiva da parte della Fabbriceria, alcuni mesi dopo, il 6 dicembre 1870, il direttore incarica Fabris di seguire tutte le pratiche necessarie per procedere allo scioglimento definitivo del contratto (lettera di Boxall a Fabris, Londra, 6 dicembre 1870, in *Letter Book* NG 14/113 p. 44) e comunica ufficialmente la sua intenzione alla

sonalità a lui vicine, il cancelliere e il vicario generale<sup>28</sup>, il tentativo di strumentalizzare il dispiacere dei parrocciani convincendoli a portare avanti le trattative contro la stessa autorità ecclesiastica<sup>29</sup>. Alla fine anche la Fabbriceria è costretta a dimettersi, come ultimo atto di protesta, nell'aprile del 1870<sup>30</sup>.

Alla scelta del vescovo di Treviso va l'ammirazione di Cesare Correnti, il quale, informato della mancata spedizione della tavola<sup>31</sup>, il 22 maggio 1870 scrive al Guardasigilli, esprimendo il proprio disagio per la «contraddizione aperta fra le mie convinzioni personali e gli ordini dati ufficialmente in mio nome». Nel chiedere informazioni sulla possibilità di revoca del permesso da lui formalmente concesso, l'estensore della prima bozza di legge di tutela si lascia andare anche ad altre consi-

Fabbriceria (lettera di Boxall ai fabbricieri, Londra, 6 dicembre 1870, in *ibidem*, p. 43). Il 21 dicembre 1870, Fabris riceve le congratulazioni di Boxall per il modo in cui era riuscito a chiudere le trattative con i fabbricieri (lettera di Boxall a Fabris, Londra, 21 dicembre 1870, in *ibidem*, p. 46).

<sup>27</sup> Al fine di perorare la causa della vendità, accettò anche di accompagnare uno dei fabbricieri a Roma per incontrare il vescovo, impegnato nel I Concilio Vaticano, vedi la comunicazione dei fabbricieri al sindaco, Noale, 20 aprile 1870, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Batiatico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.4.

<sup>28</sup> Vedi la risposta del vicario generale Antonio De Paoli alla Fabbriceria, Treviso, 20 marzo 1870, e la lettera del cancelliere vescovile Pietro Boer all'arciprete di Noale, Giuseppe Trentin, Treviso, 6 aprile 1870, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Batiatico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.3 e fasc. 2.4.

<sup>29</sup> Comunicazione della Fabbriceria al Comune, Noale, 18 marzo 1870, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Batiatico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.5.

<sup>30</sup> Così il sindaco commentava la decisione dei fabbricieri: «Per quanto torni increscevole di perdere Amministratori così solerti ed intelligenti, questo Municipio che altre volte riuscì di farli recedere da una consimile determinazione non saprebbe invero oggidi come non appagare un desiderio anche troppo giustificato. Se la Giunta non si fosse fatta carico delle istanze e delle sullodate fabbricerie e del desiderio manifestato, al sottoscritto dell'intero Paese per condurre a buon fine l'intricata questione, l'una e l'altro sentirebbero rimorso, vedendo privata la Chiesa di una risorsa cospicua e tolto così quell'impulso che avrebbe dato i più soddisfacenti risultati. L'esito però infelicissimo delle tante pratiche esperite con tutte le sue conseguenze non può imputarsi senonché ad una tenacità di principii tutt'altro che ragionevole e lodevole. Non ragionevole perché il dipinto non potrà essere lungamente conservato: non lodevole perché si oppone all'interesse della Causa Pia ed al desiderio del Paese che nelle sue aspirazioni sarebbersi atteso di essere trattato diversamente», lettera del sindaco all'arciprete, Noale 22 aprile 1870. Si veda la comunicazione ufficiale inviata dai fabbricieri Antonio Pavan, Luigi Bortolato, Giuseppe Menegazzi, Luigi Bottacin al sindaco di Noale in data 20 aprile 1870, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Batiatico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.4.

<sup>31</sup> Comunicazione inviata dal prefetto di Venezia con allegata una relazione più dettagliata del commissario distrettuale di Mirano, Venezia, 4 maggio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, 1860-1880, b. 603, fasc. 1130.

derazioni in merito alle gravi disattenzioni commesse dal suo dicastero e sull'incapacità che nel complesso aveva dimostrato il Governo in questa vicenda, assumendo perfino il ruolo di garante della vendita:

«il Governo italiano non solo consentiva che quel prezioso dipinto passasse in Inghilterra, sotto il pretesto che le £ 30/mille offerte in prezzo andavano in abbellimenti e restauri della chiesa (quasiché la superba tavola non fosse l'abbellimento migliore, (...) continua cagione di richiamo a molti forestieri) ma ordinava altresì che il Commissario Distrettuale di Mirano, quale rappresentante governativo intervenisse al Contratto di vendita, e testimoniassse agli stranieri, che lo spoglio delle proprietà artistiche delle chiese italiane, si fa dal Governo stesso in pieno accordo delle dipendenti autorità»<sup>32</sup>.

Se il Guardasigilli assicura sul fatto che l'opera poteva considerarsi già salva senza ulteriori atti amministrativi, in quanto il divieto del vescovo rappresentava una motivazione sufficiente che non avrebbe richiesto la revoca dell'autorizzazione ministeriale<sup>33</sup>, è evidente quale fosse il grado di preoccupazione di Correnti per l'incoerenza dell'azione di Governo aggravata dall'assenza di una specifica legislazione a riguardo. Una conferma di ciò si rintraccia anche nei consigli che il Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti rivolge al Procuratore Generale di Venezia, all'indomani dai fatti di Noale, nel 1872, in merito ai provvedimenti da prendersi nel caso di accertati abusi sul patrimonio artistico commessi dalle Fabbricerie senza le opportune autorizzazioni. Come unico strumento efficace – riconosciuto valido anche dal Ministero della Pubblica Istruzione – veniva indicata la predisposizione dell'inventario dei beni e degli oggetti preziosi in possesso delle Fabbricerie, da affiancare al costante controllo che i prefetti avrebbero dovuto svolgere sul territorio<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Lettera di Correnti al ministro di Grazia e Giustizia e dei Culti, Matteo Raeli, Firenze, 22 maggio 1870, *ibidem*.

<sup>33</sup> Vedi la risposta del Guardasigilli a Cesare Correnti, Firenze, 4 giugno 1870: «(...) sicché se tu non sei contento del consenso già dato in nome tuo con la Nota del 21 dicembre, non devi far altro che cogliere una qualche occasione per revocarlo, E questa occasione mi sembra che ti si presenta spontanea nella resistenza che oppone alla vendita il vescovo di Treviso giusta la nota del Commissario Distrettuale di Mirano a Te di recente comunicata dal Prefetto di Venezia». A matita si legge: «Quadro di Vittore Carpaccio a Noale. Poiché abbiamo il divieto posto dal vescovo alla vendita del quadro lo scopo di salvarlo è raggiunto e non c'è altro da fare per ora agli atti» (*ibidem*).

<sup>34</sup> Vedi la comunicazione del Procuratore Generale al prefetto da Venezia, in data 11 dicembre 1872, trasmessa per copia conforme alla Fabbriceria di Noale, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Baliatico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.6.

Spetta però al vescovo, in una comunicazione inviata nell'agosto del 1870, chiarire al prefetto le ragioni del suo rifiuto. In primo luogo riteneva infondata la motivazione con cui Fabbriceria e Parrocchia avevano sostenuto la proposta di vendita del dipinto con lo scopo di recuperare fondi per il restauro della chiesa, alla luce anche dei giudizi espressi in occasione di una visita pastorale che aveva compiuto tre anni prima, in cui aveva avuto modo di osservare come tutto si presentasse in «perfetto ordine a merito del M. R. Signor Arciprete e degli attuali Signori Fabbricieri»<sup>35</sup>. In secondo luogo, pur elogiando i «valentissimi membri dell'Accademia di Belle Arti di Venezia», non tralasciava di mettere in guardia sull'attendibilità delle stime da loro espresse sulle opere d'arte. Ricordava, infatti, come «uno dei più preziosi quadri, anche avuto riguardo alla dimensione, di Paolo Veronese spettante alla chiesa di San Silvestro fu venduto, dietro la stima fattane dall'Accademia di Venezia, per dieci mila lire austriache; indi restaurato fu rivenduto con destinazione all'estero per sessanta e forse più mila lire»<sup>36</sup>. Per impedire il verificarsi di simili situazioni, a cui aveva assistito personalmente durante gli anni trascorsi come vicario generale presso il Patriarcato tra il 1852 e il 1861, sarebbe stato a suo avviso «più cauto lo starsene in tal caso al giudizio dell'Accademia Nazionale di Londra; tanto più che risultando in costesti oggetti la preziosità anche dalla rarità e dalla ricerca, da questa sola premura dell'Accademia nazionale di Londra risulta quanto sia da pregiarsi il capo d'opera posseduto dalla Chiesa parrocchiale di Noale»<sup>37</sup>.

Come traspare dalle sue parole, agli interessi contingenti della Fabbriceria, sembra anteporre la difesa del pubblico godimento del dipinto e la salvaguardia del suo legame con il contesto originario, senza trascurare ovviamente l'importanza della sua funzione liturgico devozionale:

«Vescovo amo le arti belle ancor io, perché la Chiesa le ha sempre protette; vescovo italiano mi addolora tutto ciò che tende a scemare il lustro dell'Italia. Purtroppo o la necessità o la cupidigia privata ci hanno spogliato di tanti oggetti, che il genio italiano produsse, ma che, e difficilmente, in una nazione si riproducono due volte. Salviamo almeno alla Italia ed ai nostri posteri quelle opere su cui, perché tutelate dalle Autorità pubbliche, la necessità privata e l'egoismo non possono porre la mano».

<sup>35</sup> La visita risale al mese di dicembre del 1867, vedi il «decreto di pienissimo elogio», Treviso, 22 dicembre 1867, in ACVT, b. *Visite pastorali antiche tenute dal vescovo Federico Maria Zinelli 1867/68/72/74 Foranie di S. Cipriano, S. Zenone, Trebaseleghe*, fasc. «Visita pastorale 1867».

<sup>36</sup> Minuta della lettera di Federico Maria Zinelli in data agosto 1870, in ACVT, *Noale*, b. 120, fasc. 5 «Fabbriceria».

<sup>37</sup> *Ibidem*.

E più avanti aggiungeva:

«Di restauri radicali non abbisogna quel tempio. Quanto agli addobbi di Chiesa, questi parte si provvedono colle rendite della chiesa e parte viene supplito dalla pietà dei fedeli; ed io posso assicurare (...) che ne furono acquistati anche di lusso, sarebbe di un pessimo esempio se si autorizzasse a convertire in addobbi, che vanno sempre deteriorando, ciò che forma il principale lustro in una chiesa, cioè i dipinti di oggetto sacro; che mostrano come le arti belle bene si adoperino ad eccitare la pietà dei fedeli»<sup>38</sup>.

Tali considerazioni, che tradiscono una sensibilità non così diffusa per quei tempi, appaiono ancor più interessanti se inserite all'interno dello scenario conflittuale di quegli anni, segnato dal difficile rapporto fra Stato e Chiesa in merito alla gestione del patrimonio di pertinenza ecclesiastica. Se la sua azione è volta a impedire ulteriori scempi ai danni delle opere d'arte sacra conservate nelle chiese parrocchiali della sua diocesi, come emerge dal confronto con altri casi analoghi a quello di Noale<sup>39</sup>, sembra dettata anche dalla volontà di rivendicare con decisione l'autorità e la dignità vescovili di cui era investito. In un momento storico particolarmente cruciale per le istituzioni ecclesiastiche, messe in crisi da un quadro normativo che continuava a infliggere duri colpi al loro patrimonio<sup>40</sup>, abdicare a questi principi avrebbe offerto, come lui stesso sottolinea, «un mezzo sempre pronto con cui gli inferiori» avrebbero

<sup>38</sup> *Ibidem*. Indicative della sensibilità del vescovo nei riguardi del patrimonio artistico di proprietà ecclesiastica, sono anche le riflessioni esposte dal vicario generale di Treviso in una comunicazione alla Fabbriceria di Noale il 14 marzo 1870: «L'Ill.mo Revmo M. Vescovo in seguito all'istanza posta da codesta fabbriceria di poter alienare l'antico quadro che si conserva nella Sacrestia di codesta Chiesa Arcipretale, con suo foglio 11 corrente mi fece intendere non potersi determinare a voto favorevole ed assenso e in commessa di parteciparle che per sua parte non avverrà certo che i capi d'opera della chiesa sieno venduti e molto meno sieno venduti a forestieri, per cui oltre la Chiesa anche i nostri paesi e l'Italia resti priva di ciò che da splendore alla religione. Lo stesso Ill.mo Rev.mo M.r Vescovo aggiunge poi una seria raccomandazione perché se fino ad ora non si ebbe cura del quadro se ne abbia in seguito e soprattutto si faccia ogni sforzo perché non deteriori e ciò sotto la più grave responsabilità di quelli che sono preposti», in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.3.

<sup>39</sup> Cinque anni più tardi si opporrà alla vendita da parte della Fabbriceria del paliotto della parrocchia di Monastier. Nonostante la forte azione di contrasto, appoggiata anche dal prefetto di Venezia e dal Ministero dell'Istruzione Pubblica, il vescovo non riuscì a scongiurare la vendita, ora in M. Galvan, *Federico Maria Zinelli vescovo di Treviso*, cit., pp. 284-285.

<sup>40</sup> Contemporaneamente ai fatti di Noale, ad esempio, era in corso l'iter parlamentare, oggetto di un acceso dibattito, sulla definizione della legge n. 5784, promulgata l'8 agosto 1870, con cui lo Stato avrebbe provveduto sia all'incameramento dei beni immobili delle fabbricerie e di quelle amministrazioni simili sulla base delle indicazioni riportate nel R. D. 7 luglio 1866, n. 3036, sia alla regolamentazione delle dispo-

potuto ottenere «l'assenso a qualunque proposta, che dall'autorità superiore non fosse giudicata opportuna». La sua dura presa di posizione, pertanto, va interpretata probabilmente anche come una reazione a quegli attacchi volti a delegittimare l'autonomia e la superiorità del suo ruolo. Del resto, rivolgendosi al prefetto, non manca di denunciare la prevaricazione subita dall'Economato Generale nella gestione dei beni ecclesiastici:

«Ma principalmente da che l'Economato Generale cominciò ad estendere le sue attribuzioni non solo apprende benefici non vacanti, ma autorizza ad alienare le cose o mobili o stabili della Chiesa, indipendentemente da qualunque comunicazione colle Curie, quasi che la natura di queste sostanze più o meno direttamente spettanti il Culto non esigesse, anche senza volere avere un qualche riguardo ai sacri canoni, che si sentisse il parere di quella autorità cui secondo i principii cattolici, e quindi secondo l'articolo primo dello statuto, spetta il determinare le cose della Religione»<sup>41</sup>.

Nonostante il provvidenziale intervento del vescovo Zinelli, il dipinto è ben lungi dal considerarsi fuori pericolo. Approfittando della sua morte nel 1879, per ben due volte la Fabbriceria tentò nel giro di pochi anni di procedere alla vendita. Nel 1880 è nuovamente la Curia vescovile a impedire che il dipinto cada nelle mani di un anonimo acquirente per la stessa somma proposta alla National Gallery<sup>42</sup>. Nel 1885, invece, pur ottenendo l'indispensabile autorizzazione ecclesiastica e l'appoggio di alcuni enti

sizioni sancite nell'articolo 18 del R. D. del 7 luglio 1867 riguardante l'imposizione della tassa del 30% sulle rendite di proprietà ecclesiastica, cfr S. Pognante, *Verso una cultura della conservazione: i monumenti nazionali nel primo quindicennio postunitario. Individuazione, problematiche, conflitti*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, Università degli Studi di Udine, Udine, 2006, in particolare il cap. 1.3, pp. 34-47 e l'*Appendice documentaria*, pp. 212-237.

<sup>41</sup> Minuta della lettera di Federico Maria Zinelli in data agosto 1870, in ACVT, *Noale*, b. 120, fasc. 5 "Fabbriceria".

<sup>42</sup> «Sapendo però i sottoscritti che per legge canonica, e sotto sanzioni di gravi censure, non è permesso alienare alcun oggetto prezioso di Chiesa, senza esserne prima ottenuto facoltà dalla S. Sede; così umilmente si rivolgono a V.S. Rma insistendo, pregando e supplicando perché visto: a) il bisogno assoluto; b) la vantaggiosa offerta; c) il giornaliero deperimento del Quadro, e fatto riflesso anche alla malizia liquidatrice dei tempi Ella, con tutta sollecitudine, si compiacca esporre la cosa alla Congregazione dell'Immunità Ecclesiastica e quindi impetrare all'uopo la necessaria autorizzazione Pontificia per la vendita della tavola o dipinto in discorso». La somma proposta dal nuovo acquirente oscillava tra le 28.000 e le 30.000 lire, cfr. la lettera dei fabbricieri e dell'arciprete Giuseppe Trentin indirizzata a mons Giuseppe Sarto, all'epoca cancelliere vescovile e futuro papa Pio X da Noale, 3 maggio 1880, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Batiatico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.5. La risposta negativa a firma di Giuseppe Sarto è datata Treviso, 11 maggio 1880, trascritta in parte in C. Chimenton, *Nella chiesa arcipretale di Noale*, cit., p. 50.

locali, tra cui la Commissione Conservatrice provinciale di Venezia, è il Ministero della Pubblica Istruzione a bloccare il procedimento<sup>43</sup>. A fronte di una duplice possibilità prospettata dalla Fabbriceria, consistente nell'acquisto da parte dello Stato o, in alternativa, autorizzare la vendita del dipinto «ad altri»<sup>44</sup>, l'autorità ministeriale, in mancanza anche di risorse finanziarie sufficienti, scarta entrambe le proposte. Nel comunicare al Guardasigilli e alla Prefettura le motivazioni del proprio rifiuto, precisava che alle Fabbricerie non spettavano altri compiti al di fuori di quelli riguardanti la sola amministrazione delle rendite, richiamando genericamente le disposizioni settecentesche vigenti in territorio Veneto e mai abrogate dal nuovo Governo, che vietavano tassativamente la vendita di qualunque opera d'arte o di pregio<sup>45</sup>.

A informare il parroco del rifiuto del Ministero è Nicolò Barozzi, membro della Commissione conservatrice e segretario della Commissione Permanente di Pittura dell'Accademia, coinvolto nella vicenda in veste di intermediario e di acquirente per conto delle Regie Gallerie di cui svolgeva le funzioni di direttore<sup>46</sup>. Dietro, però, la decisione ministeriale, come riferisce Barozzi al parroco, si cela l'intervento dell'ispet-

<sup>43</sup> Comunicazione del ministro della Pubblica Istruzione al Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, Roma, 24 novembre 1885, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, 1891-1897, b. 560, fasc. 6035.

<sup>44</sup> Cfr. la lettera dei fabbricieri al Ministero della Pubblica Istruzione, Noale, 7 novembre 1885: «La locale Fabbriceria, la quale in epoche anteriori non avea avute difficoltà di privarsi di quel dipinto, a chi ne avea fatta richiesta, affine di sostenere le gravi spese della facciata della Chiesa, e di restauri nell'interno della medesima, nella torre campanaria, e nelle campane; ed avea iniziate le pratiche, allo scopo, colla duplice autorità tutoria, tantomeno ne avrebbe ora dacché i restauri della Chiesa sopraccennati non ebbero il loro compimento, e ciò che maggiormente importa, perché il Coro della medesima puntellato da ogni parte minaccia ruina. D'altronde quel dipinto deperisce a vista di giorno in giorno. Però prima d'intraprendere la locale Fabbriceria qualunque pratica con persona privata, si rivolge a questo R. Ministero d'Istruzione Pubblica per interrogarlo, se volesse far acquisto di quel dipinto, o nel caso negativo, concedere a questa locale Fabbriceria, che ebbe il voto adesivo dell'Ordinario Diocesano, la facoltà d'alienarlo ad altri», *ibidem*.

<sup>45</sup> Comunicazione del ministro della Pubblica Istruzione al Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, Roma, 24 novembre 1885, *ibidem*. Tra le norme, a cui alludeva il ministro, vi erano comprese probabilmente le disposizioni emanate dal Consiglio dei Dieci il 20 aprile e 31 luglio 1773 che vietavano espressamente alle parrocchie qualunque tipo di «cambiamento, alienazione o vendita» delle opere d'arte, cfr. A. Emiliani, *Leggi, Bandi e provvedimenti. Per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1996, pp. 121-122.

<sup>46</sup> La proposta di acquisto della tavola era stata avanzata alla Fabbriceria da Nicolò Barozzi, come si apprende dalla richiesta di autorizzazione alla vendita presentata dall'arciprete e dalla Fabbriceria al vescovo di Treviso, 26 ottobre 1885, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2.6. Dopo aver ottenuto l'autorizzazione vescovile, l'8 novembre 1885, l'arciprete Luigi Bernardi si rivolge a Barozzi chiedendogli di fare da intermediario e di appoggiare presso il Ministero dell'Istruzione Pubblica la richiesta di vendita spedita il giorno prima a Roma, *ibidem*. Cfr. la lettera ufficiale presentata al Ministero dall'arciprete insieme ai fabbricieri Pietro Righetto, Giuseppe Pellizon e Antonio Pavan da Noale il 7 novembre 1885, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, 1891-1897, s. I, b. 560, fasc. 6035.

tore centrale per la pittura Giovanni Battista Cavalcaselle<sup>47</sup>. La decisione del celebre studioso, che scarta l'ipotesi di acquisto da parte dello Stato in ragione delle moltissime opere del Carpaccio già presenti a Venezia, prevenendone di fatto la decontestualizzazione, poteva contare anche su una conoscenza diretta della pala, da lui annotata nel 1865 (Fig. 2)<sup>48</sup>, e delle sue travagliate vicende conservative. Come si apprende dalle note di viaggio di Federico Sacchi, segretario del direttore della National Gallery, lo studioso era stato coinvolto nel primo tentativo di vendita nel 1869<sup>49</sup>.

In quell'occasione, infatti, per cercare di riparare «a una deficienza di prove sull'autenticità dell'opera»<sup>50</sup>, Boxall si era rivolto a Cavalcaselle, in quel momento impegnato nella stesura del I volume per la *History of Painting in North Italy*, chiedendogli di correggere la sua attribuzione a favore dell'autografia carpaccesca. Dopo una iniziale adesione da parte dello studioso, che si era espresso in modo «alquanto dubbioso sul suo proprio giudizio concernente il quadro»<sup>51</sup>, la proposta non ebbe alcun seguito. Le perplessità avanzate già nel disegno del 1865, in cui Cavalcaselle stigmatizzava l'autore della tavola con un risoluto «non è Carpaccio», vengono mantenute nella *History*<sup>52</sup>, insieme alle considerazioni sulle asprezze stilistiche e cromatiche della pellicola pittorica<sup>53</sup>. Anche se non aveva avuto la possibilità di «esaminare minuta-

<sup>47</sup> «con mio dispiacere devo dirle che ho trovato che non è favorevole alla cosa l'Ispettore generale alle Belle Arti Comm. Cavalcaselle, il quale mi diceva che a Venezia vi sono moltissime opere del Carpaccio e che non trovava quindi conveniente tale acquisto. Ecco quindi la ragione per cui la proposta della Commissione rimase lettera morta. Non saprei quindi cosa consigliarla in argomento, ci vorrebbe che il Ministro fosse officiato da persona influente ed allora credo che Cavalcaselle cederebbe». Comunicazione di Nicolò Barozzi all'arciprete Luigi Bernardi da Venezia, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Balianico, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2. Il documento non reca alcuna data, ma è scritto in risposta alla lettera inviata dall'arciprete di Noale all'erudito veneziano, l'8 agosto 1885, *ibidem*.

<sup>48</sup> Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (d'ora in poi BMV), *Cod. It. IV 2031 (=12272)*, fasc. VIII, c. 121r. Il disegno a matita reca la data 1865.

<sup>49</sup> In particolare, il diario di Sacchi riferisce dell'incontro fiorentino svoltosi tra Cavalcaselle e Boxall il 26 novembre 1869, in cui lo studioso aveva rifiutato la proposta del direttore di recarsi a Noale per compiere un sopralluogo tecnico, ora in NG /14/ 115/ c. 016.

<sup>50</sup> La citazione è riportata da Sacchi che descrive l'incontro svoltosi a Roma tra Boxall e Paolo Fabris, il 6 dicembre 1869, in NG /14/115/ c. 048.

<sup>51</sup> Come riferisce Sacchi nell'incontro del 26 novembre 1869, in NG / 14/ 115/ c. 016. Già il 30 ottobre, lo studioso si era detto «pronto a ritirare dal suo 4° volume la nota dannosa relativa al quadro», ora in D. Levi, *Cavalcaselle*, cit., p. 315.

<sup>52</sup> La tavola viene assegnata alla produzione di Benedetto Carpaccio. Il colore è descritto «dull, raw, and heavy», vedi G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the fourteenth to the sixteenth century*, I, Milano, Edizioni di Solchi, 2004, (I<sup>a</sup> edizione 1871), p. 215.

<sup>53</sup> In particolare, si legge «pittura ad olio – crudo – tavole – colore crudo duro – non è Carpaccio - sia Caporale sia Vittor Bellini», in BMV, *Cod. It. IV 2031 (=12272)*, fasc. VIII, c. 121r.



mente» il dipinto, come confessa a Boxall durante un incontro fiorentino, il 26 novembre 1869<sup>54</sup>, nel disegno non compare alcun riferimento a quelle precarie condizioni di conservazione segnalate a più riprese dai fabbricieri fin dal 1864. Conoscendo la scrupolosità dello studioso nell'annotare gli elementi conservativi e i fattori di degrado, tale mancanza di segnalazioni desta qualche perplessità e lascia supporre che il giudizio sul precario stato di conservazione della tavola sia stato in qualche misura forzato dai fabbricieri per giustificare agli occhi del vescovo e delle autorità pubbliche l'alienazione. Una conferma di ciò, del resto, si rintraccia nelle considerazioni riportate nel verbale del sopralluogo tecnico affidato nel 1886 dal Ministero ad alcuni membri dell'Accademia veneziana.

Condotta da una commissione composta dall'ispettore delle Regie Gallerie di Venezia, Guglielmo Botti, e dal pittore Giulio Carlini, la verifica giunge a conclusioni che ribaltavano, sia sul piano estetico che conservativo, il giudizio con cui nel 1869 la Fabbriceria e l'Accademia avevano avallato la vendita. Pur se incurvate, le dieci tavole del supporto venivano giudicate «in buono stato», nel complesso il dipinto appariva «bellissimo» e «conservato ancora nella originalità non essendosi scorse tracce né di vecchi né di recenti restauri (...) opera della più bella maniera del Carpaccio». Inoltre, alla luce dell'elevata qualità della pittura e in evidente disaccordo con la decisione di Cavalcaselle, la commissione proponeva anche «che per qualsiasi motivo abbia esso ad essere alienato, venga ad arricchire le Gallerie della R. Accademia, nelle quali sebbene vi sieno altri quadri dello stesso autore, pure anche questo merita per certo di esservi conservato ed ammirato»<sup>55</sup>.

Parallelamente, si suggerivano alcuni interventi per migliorarne la conservazione: fissare il colore cadente, proteggere con una velinatura tutta la superficie durante la spianatura necessaria per correggere l'incurvatura delle tavole, applicare quindi delle spranghe tenute da morsetti per garantire la sicurezza del supporto, procedere con la pulitura per eliminare gli strati di sporco causato soprattutto dalla polvere e dal fumo di candele, chiudere con stuccature le parti mancanti, presenti soprattutto sulle vesti e su punti che si riteneva secondari, ritoccandole con «la massima diligenza» con colo-

<sup>54</sup> Diario di Sacchi, incontro a Firenze, 26 novembre 1869, NG/14/115/ cc. 15-16.

<sup>55</sup> Verbale della Commissione permanente di pittura a firma di Nicolò Barozzi, Giulio Carlini e Guglielmo Botti, Noale, 6 febbraio 1886, in ACS, AA. BB. AA., Il versamento, 1891-1897, s. I, b. 560, fasc. 6035. Vedi anche la lettera di accompagnamento del prefetto di Venezia al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Venezia, 23 febbraio 1886, in cui si ribadiva: «Riconosciuto trattarsi d'un bellissimo quadro (che si conserva ancora nella sua originalità, non portando traccia di vecchi e recenti restauri, sebbene tutto coperto di polvere e fumo», *ibidem*.

ri a tempera<sup>56</sup>. Infine, si consigliava di verniciare da ultimo tutto il dipinto con buona vernice di mastice.

Gli esiti cui giungono Botti e Carlini possono essere considerati un *turning point* nelle vicende conservative della pala, come dimostra il mutato atteggiamento che d'ora in avanti caratterizza le azioni della Fabbriceria, ma anche della stessa Accademia, la quale continua a mantenere un ruolo centrale nella tutela del patrimonio artistico veneziano anche negli anni settanta e ottanta dell'Ottocento. Accantonata definitivamente l'intenzione di vendere l'opera, l'attenzione si concentra sulla necessità di provvedere quanto prima al restauro e alla sua valorizzazione.

La mancanza di risorse finanziarie da parte del Ministero impedisce di dare seguito al restauro proposto nel 1886<sup>57</sup> e soltanto dodici anni più tardi si presenta una nuova occasione sempre promossa dall'Accademia. Al 3 aprile 1894 risale un breve sopralluogo compiuto dai pittori accademici Andrea Rota, Jacopo D'Andrea, insieme al riparatore Giovanni Spoldi, sufficiente per constatare l'aggravarsi delle condizioni di conservazione<sup>58</sup>. La pittura, specie nelle vesti dei santi Pietro e Paolo, si stava progressivamente staccando: le cause venivano individuate soprattutto nel degrado delle tavole e nella presenza dei tarli<sup>59</sup>. Pochi mesi più tardi, il 23 agosto 1894, il preventivo di lire 400 predisposto da Spoldi con la supervisione di Angelo Alessandri viene consegnato al Ministero<sup>60</sup>. Rispetto alla prassi di intervento proposta nel 1886,

<sup>56</sup> Non si fa alcun richiamo al trattamento con tinte neutre prescritto dalla celebre circolare ministeriale 508 bis sul restauro dei dipinti mobili, emanata nel 1877, mentre si consiglia di «rimettere a tempera e colla massima diligenza il colore ove manca», *ibidem*.

<sup>57</sup> Che su indicazione di Cavalcaselle si riduce a un semplice intervento cautelativo, consistente nell'allontanare il dipinto dalla parete per impedire le infiltrazioni di umidità. Si veda la lettera del Ministero della Pubblica Istruzione alla Prefettura di Venezia da Roma, 8 marzo 1886. Il documento reca anche la firma a penna di Cavalcaselle che aggiunge una postilla: «rimettendo ad altro tempo per la scarsità de' mezzi di cui può disporre presentemente questo Ministero, le riparazioni dimandate», in ACS, AA. BB. AA., II versamento, 1891-1897, s. I, b. 560, fasc. 6035.

<sup>58</sup> Comunicazione a firma dell'arciprete Luigi Bernardi e dei fabbricieri alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Noale, 6 giugno 1894, *ibidem*.

<sup>59</sup> «Urge che venga salvata quest'opera del veneto artista oggi tanto giustamente apprezzato, ponendo anzitutto i veli sull'intera superficie, armando la tavola posteriormente con tre traversi tenuti dai relativi morsetti, uccidendo i tarli col metodo ben noto, riattaccando il colore cadente, stuccando le parti mancanti, ed accompagnando, ove lo si creda conveniente, gli stucchi con tinta all'acquarello. La Prepositura della chiesa invoca anch'essa tale riordino e rimette a questa Presidenza l'incluso», lettera firmata da Nicolò Barozzi, al Ministero della Pubblica Istruzione da Venezia, 18 giugno 1894, *ibidem*.

<sup>60</sup> Si veda la comunicazione di Federico Berchet, direttore dell'Ufficio Tecnico Regionale per la conservazione dei monumenti, al Ministero della Pubblica Istruzione, Venezia 23 agosto 1894. Il documento è postillato da Adolfo Venturi che per il restauro del supporto sottolineava come il «legname d'abete non sembra il migliore per fare delle traverse che debbono presentare una sufficiente rigidità. Sarebbe possi-

in questo caso prevale una maggiore attenzione per il carattere filologico e reversibile del restauro. Si consiglia di «armonizzare con tinte acquarellate» solo quelle stuccature poste in corrispondenza delle commessure delle assi, lasciando tutte le altre a vista<sup>61</sup>, si esclude qualsiasi intervento di pulitura che andasse oltre a quella ottenuta eliminando dal dipinto eventuali residui di colletta e, infine, si propone di dare una cornice più decorosa in grado di valorizzare il «bellissimo dipinto di Carpaccio» (Fig. 3).

Al termine del restauro, la tavola viene trasferita dalla sagrestia alla zona presbiteriale in prossimità dell'altare maggiore<sup>62</sup>, dove ancora oggi si conserva: ultimo atto di un graduale, ma contrastato, processo di rivalutazione critica che da un tentato intervento di alienazione si conclude con la definitiva restituzione del dipinto alla sua funzione liturgico religiosa.

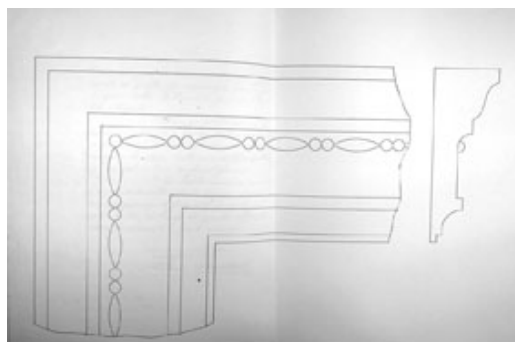
bile il larice o il castagno (come usava Sebastiano del Piombo)», *ibidem*. In un primo tempo, la Fabbriceria aveva proposto al prefetto di Venezia il nome di Pietro Vason, anche lui «restauratore patentato», vedi la minuta, Noale, 5 agosto 1894, in APN, *Ospedale civile Vertenza Carpaccio e Dipinti; congregazione carità Baliano, 1864-1880*, b. A 12, fasc. 2/10.

<sup>61</sup> «Stuccare le commessure delle assi ove il colore è scrostato con danno dell'effetto ottico per le linee bianche che attraversano il dipinto da un capo all'altro, indi armonizzare le linee stuccate con tinte all'acquarello. Escludere da questa operazione tutti gli altri punti ove il colore è caduto. Esclusa pure qualsiasi pulitura bastando quella che si ottiene naturalmente nel togliere leggermente dal dipinto la colletta rimasta», estratto del preventivo a firma di A. Alessandri e G. Spoldi, Venezia, 5 agosto 1894, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, 1891-1897, s. I, b. 560, fasc. 6035.

<sup>62</sup> Il restauro viene portato a termine entro il mese di ottobre, come documenta la nota di pagamento trasmessa il 6 ottobre 1894 da Berchet a Roma, *ibidem*. Da un'altra comunicazione, datata sempre 6 ottobre 1894, si apprende come Berchet avesse informato il Ministero che «Fu combinato col Parroco di assegnare al dipinto un posto più adatto in Chiesa anziché nella angusta sacristia dove prima trovavasi, e di incornicarlo più degnamente di quello che era per lo innanzi a spese della Fabbriceria giusta il profilo allegato. Il luogo destinato al dipinto è la parete a destra dell'altare maggiore sopra i dossali del Coro, luogo che per essere lontano dall'umidità e dalla azione del sole è indicatissimo. La Fabbriceria si incarica pure di dare alla parete su cui dovrà campeggiare il dipinto una tinta color creta, in luogo di quello attuale assai disdicevole a finto marmo» (*ibidem*).



1. Vittore Carpaccio, ambito di (?), *San Giovanni Battista tra i santi Pietro e Paolo*, tempera su tavola, 1515-20 ca., Noale, Chiesa Arcipretale dei Santi Felice e Fortunato



2. Giovan Battista Cavalcaselle, appunto grafico dalla Pala di Noale, matita e penna nera su carta, 1865, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

3. Progetto della cornice per la Pala di Noale, penna nera su carta, 1894, Roma, Archivio Centrale dello Stato



## *L'Incredulità di San Tommaso.* La vendita del Cima di Portogruaro

di Martina Visentin

L'8 aprile del 1870 Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, comunica al Prefetto di Venezia il consenso alla vendita della pala di Cima da Conegliano (Fig. 1), secondo le richieste che il Municipio di Portogruaro aveva presentato al Ministero già l'anno precedente<sup>1</sup>. Si concludono così – con lo scatto di una foto «per conservarne la memoria» – le vicende ottocentesche della vendita della celebre tavola da allora alla National Gallery<sup>2</sup>.

A partire dall'inizio del secolo, *l'Incredulità di San Tommaso* fu oggetto di una serie complessa di vicende, della quale la vendita agli inglesi nel 1870 non è che l'ultimo capitolo. Le stesse trattative per la vendita avevano avuto inizio già nel 1863, quando al Municipio di Portogruaro si presentarono Charles Eastlake e Otto Mündler. Allora l'offerta di milleseicento sterline – le quarantamila lire proposte dal direttore della National Gallery – non aveva trovato riscontro nel Municipio, ancora impegnato in questioni di proprietà proprio intorno alla pala<sup>3</sup>.

Prima della vendita alla National Gallery, la tavola del Cima viene sottoposta a una serie di interventi di restauro. In particolare, in seguito al trasferimento nel 1820 all'Accademia per i restauri affidati a Giuseppe Baldassini, la tavola del Cima rimane a Venezia per undici anni. Nel mentre a Portogruaro la trecentesca chiesa di San

<sup>1</sup> Per lo svolgimento di questo breve scritto, ringrazio Donata Levi e Marco Mozzo per la sempre generosa condivisione di conoscenze e materiali di ricerca. Inoltre sono grata per le puntuali indicazioni dei documenti conservati a Portogruaro ad Alessio Alessandrini e Emanuela Ortis, autori di uno scritto cui più volte si fa riferimento in questo testo (*Il Doppio Trasferimento di San Tommaso*, in *Portogruaria*, Portogruaro, Informa Edizioni, 1995, pp. 11-20). La ricerca, svolta per lo più su materiali inediti, ha avuto avvio dallo studio di documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma (d'ora in poi ACS), *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>2</sup> Lettera di Cesare Correnti alla Prefettura di Venezia, Firenze, 5 febbraio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>3</sup> Dei primi tentativi di acquisto si trova riscontro già nel diario di Mündler, *The travel diaries of Otto Mündler, 1855-1858*, edited and indexed by C. Togneri Dowd, introduction by J. Anderson, Leeds, Walpole Society by W. S. Maney & Son, 1985. Altre note alla vicenda risultano dai diari di Eastlake degli Archivi della National Gallery (d'ora in poi NG), a proposito dei quali devo importanti segnalazioni a Susanna Avery-Quash (NG, 22/33, cc. 6v, 10r). Solo al momento della pubblicazione di questo testo, ho avuto occasione di approfondire lo studio attraverso la lettura dei documenti conservati presso la National Gallery (ricerca per la quale sono grata in particolare a Alan Crookham). Il riferimento al ricco materiale della Galleria inglese si limita ad alcune citazioni, auspicando quanto prima insieme a Marco Mozzo il necessario approfondimento, in particolare riguardo al ruolo di agente del veneziano Paolo Fabris e ai suoi rapporti con Eastlake e Boxall.

Francesco, per la quale la pala era stata commissionata nel 1497, era stata demolita a favore della costruzione del duomo di San Andrea<sup>4</sup>. Collocata nella nuova chiesa, la tavola tornò velocemente a soffrire delle stesse «vesciche» – come nei documenti vengono descritti i problemi di sollevamento della pellicola pittorica – e, dopo un ulteriore restauro ancora a Venezia tra il 1852 e il 1854, l'*Incredulità di San Tommaso* venne spostata nel '61 nell'ufficio del Podestà<sup>5</sup>.

Quando, nel 1863, Eastlake e Mündler giunsero a Portogruaro, trovarono la cittadina divisa sulla proprietà del quadro e, naturalmente, sui proventi che la vendita agli inglesi avrebbe comportato: da una parte il Municipio dove la pala era stata trasportata, dall'altra l'Ospedale, che si dichiarava naturale erede della Confraternita dei Battuti che oltre tre secoli e mezzo prima aveva commissionato il dipinto a Cima<sup>6</sup>. Per il momento l'*Incredulità di San Tommaso* rimane a Portogruaro, ma è questione solo di pochi anni.

I contatti con la National Gallery si riaprono nuovamente nell'estate del 1869. William Boxall – verificando se a Portogruaro si «mantenesse ancora il progetto di acquisto del bel Cima» – scrive chiedendo se «fossero rimosse le precedenti difficoltà legali relativamente alla vendita, per recarsi egli stesso a visitare il dipinto onde vedere se gli riesce di sua soddisfazione»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Quando la pala rientrò da Venezia il duomo non era ancora concluso e la tavola fu ospitata fino al 1833 nella chiesa di San Giovanni. E. Ortis - A. Alessandrini, *Il Doppio Trasferimento di San Tommaso*, cit., *passim*. Una prima ricostruzione dell'acquisto della pala attraverso i documenti inglesi si trova già in: M. Wyld - J. Dunkerton, *The Transfer of Cima's 'The Incredulity of S. Thomas'*, in «National Gallery Technical Bulletin», 9, 1985, pp. 38-59. Sull'opera nel complesso si veda con bibliografia: P. Humprey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 110-111.

<sup>5</sup> La documentazione relativa ai restauri che interessarono la pala nella prima metà del secolo è conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia e l'Archivio Comunale di Portogruaro (d'ora in poi ASV e ACP). ASV, *Governo*, 1824, b. 2422, fasc. XVI; ASV, *Governo*, 1820, b. 1638, fasc. XXII; ACP, prog. 617. Ringrazio Sandra Vendramin per la segnalazione dei documenti veneziani da lei individuati nel corso della tesi di dottorato in Storia dell'arte *La conservazione e la tutela delle opere d'arte a Venezia durante la II dominazione austriaca*, Università degli Studi di Udine, Udine, 2007. I restauri del 1820 vengono in parte già considerati in G. Perusini, *Fabio di Maniago e la conservazione delle opere d'arte in Friuli nella prima metà del XIX secolo*, in *Fabio di Maniago e la storiografia in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, a cura di C. Furlan - M. Grattoni d'Arcano, Udine, Forum, 2001, pp. 105-127 (110, 124-125).

<sup>6</sup> Ad esempio il 21 agosto 1869 il Direttore dell'Ospedale, Pietro Borriero, si rivolge al Sindaco, Francesco Fabris, a proposito della nuova possibilità di vendita e in particolare dell'importanza di «evitare ulteriori indecisioni e ritardi che potrebbero recare il dannoso risultato altra volta sofferto». Lettera del Direttore dell'Ospedale al Sindaco, Portogruaro, 21 agosto 1869, in ACP, prog. 617. A proposito della proprietà del dipinto, nel verbale di deliberazione del Consiglio Comunale dell'8 novembre 1869 si ricorda come «da più di due anni si trovi agitata una lite fra Comune e la Direzione del Civico Spedale, messa da quest'ultima, reclamando l'esclusiva proprietà». In ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. Inoltre si veda: lettera del Direttore dell'Ospedale al Sindaco, Portogruaro, 21 agosto 1869, in ACP, prog. 617; lettera del Sindaco al Direttore dell'Ospedale, Portogruaro, 30 agosto 1869, in ACP, prog. 617.



A scrivere è Paolo Fabris, incaricato della mediazione con gli inglesi fin dall'inizio delle trattative, sei anni prima, con Eastlake. È infatti Fabris, restauratore e a Venezia Conservatore di Palazzo Ducale<sup>8</sup>, a tenere i contatti tra i rappresentanti delle autorità della cittadina veneta e i due direttori della Galleria inglese<sup>9</sup>.

Forte del ruolo istituzionale di Conservatore di Palazzo Ducale e di accreditato restauratore anche dopo l'arrivo del Botti e, fino a tutti gli anni ottanta, protagonista delle più significative vicende di restauro a Venezia<sup>10</sup>, Fabris compare nei documenti relativi la vendita del Cima quale «mediatore» e agente, come scrive anche Boxall nella corrispondenza con Ralph Wornum, *Kepper* della National Gallery<sup>11</sup>.

Del resto proprio la sua attività nel restauro doveva rappresentare per gli inglesi – oltre che un utile contatto – anche una garanzia<sup>12</sup>. Boxall, ad esempio, nel novembre del

<sup>7</sup> Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 20 luglio 1869, in ACP, prog. 617.

<sup>8</sup> Paolo Fabris aveva proprio appartamento presso Palazzo Ducale, nei cui locali esercitava la professione di restauratore. Il titolo di professore, insieme soprattutto alla sua presenza nella Commissione di Vigilanza per gli Antichi Dipinti (M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, *passim*) fanno pensare a un suo ruolo istituzionale all'interno dell'Accademia. Importanti documenti per la considerazione della sua figura e della sua attività ancora inedita potrebbero giungere dallo studio del ricco materiale documentario conservato presso gli archivi di Palazzo Ducale e dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

<sup>9</sup> In particolare nel diario di Mündler già per il novembre del 1856 si legge: «He speaks very highly of the Cima da Conegliano, S. Tomas, in Portogruaro, which Prof. P. Fabris often mentioned to me as one of the finest pictures of the master». *The travel diaries of Otto Mündler*, cit., p. 38. Nel racconto di Mündler in numerose occasioni si fa cenno al ruolo che Fabris svolse per le Venezie nelle acquisizioni inglesi: ivi, pp. 81, 82, 86, 91, 114, 137-140, 143-147, 156, 175, 184, 212. Le notizie raccolte nel diario di Mündler si completano con le annotazioni del già citato taccuino di Eastlake ora in concorso di studio da parte di Susanna Avery-Quash.

<sup>10</sup> M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia*, cit., *passim*. Fabris viene citato da Conti quale rappresentante del «mestiere tradizionale» (*Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988, p. 295), mentre il contrasto con Guglielmo Botti viene evidenziato per prima da Donata Levi (*Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 347-348). Alcune note vengono dedicate alla sua figura da Valcanover in relazione al celebre restauro della *Pala Pesaro* (*La Pala Pesaro*, in «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 8, 1979, pp. 57-67).

<sup>11</sup> Si veda ad esempio: Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale, Portogruaro, 8 novembre 1869, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131; Lettera di W. Boxall a R. Wornum, minuta, september 22/69, in NG, 1/1/31/10. Allo stesso modo nel diario di Sacchi si legge «Il Sig. B. prese congedo dal Sig. Fabris assicurando che da Londra gli avrebbe mandato 30 sterl. come gratificazione dei disturbi da esso avuti nei viaggi delle province venete e che egli avrebbe inviato la formula ufficiale per la ricevuta». In *Terza parte del giornale di viaggio del signor Boxall tenuto da Francesco Sacchi durante il suo viaggio sul continente dal mese di settembre a quello di dicembre*, in NG, 14/115, c. 49. Per la trascrizione da Sacchi ringrazio Giampaolo Pes che ha in corso presso l'Università di Udine un dottorato con un progetto di ricerca su William Boxall e la nascita delle collezioni italiane della National Gallery.

<sup>12</sup> Su indicazione di Pietro Selvatico, allora segretario dell'Accademia, Fabris era stato autore dell'ultimo restauro della pala del Cima nel 1854: D. Bertolini, *L'incredulità di San Tommaso. Pala d'altare in Portogruaro ora al British Museum*, in «Arte e Storia», XIII, 18, 1894, pp. 137-140. L'articolo offre un'utile sintesi della

1869 durante l'annuale viaggio in Italia scrive da Roma al Sindaco di Portogruaro di essere compiaciuto «nell'udire che il Cav.<sup>r</sup> Fabris» fosse in «sopra luogo ad appianare le bolle che minacciavano pericolo»<sup>13</sup>. La stessa notizia trova riscontro anche nel diario redatto da Francesco Sacchi per il direttore della Galleria inglese, dove si legge dell'incontro a Roma tra Boxall e Fabris che «raccontò d'aver appena deposte le bolle del Cima semplicemente, e di aver con una leggiera ripulitura reso luce e ridotto completamente al tono locale il bianco della mantello del Cristo nel quadro del Cima tanto da far pentire, per l'effetto ricavatone, li assessori del Municipio di Porto d'aver venduto il quadro»<sup>14</sup>.

Allo stesso modo la professione di restauratore del Fabris risponde anche alle esigenze dei venditori, come risulta dalle parole del Sindaco che nel mese di settembre sollecita il Conservatore di Palazzo Ducale a «rimettere le parti sollevate del colorito, onde la buona impressione che deriva dal complesso del quadro non sia pregiudicata da circostanze di poca entità»<sup>15</sup>. Infine, gli accordi tra le autorità di Portogruaro e Fabris prevedevano in maniera esemplare che la spesa di un ultimo intervento di manutenzione prima della vendita fosse compresa nella provvigione che al restauratore spettava come «mediatore»<sup>16</sup>.

Anche le trattative riguardo al costo dell'opera avvengono attraverso Fabris, che il 20 luglio del '69 scrive al Sindaco: «riguardo al prezzo non è difficile ch'egli si attenga a quello già offerto dal defunto Sig. Presidente Eastlake col quale furono intavolate le prime trattative». Tuttavia, precisa, «sarebbe dunque necessario (...) che venisse definitivamente decisa in massima tra i contendenti la vendita onde rendere effettuabile la visita e la possibile offerta del nuovo Presidente»<sup>17</sup>.

vicenda. In occasione della vendita, Fabris tiene i rapporti anche con il fotografo Carlo Naya, cui viene affidato l'incarico della riproduzione della pala. Si veda ad esempio: Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 29 aprile 1870, in ACP progr. 617. L'incarico della fotografia della pala rappresenterebbe spunto di un'ulteriore interessante ricerca, come si riscontra in numerosi documenti conservati presso l'Archivio Comunale di Portogruaro. Alla riproduzione fotografica della tavola del Cima si fa riferimento già in: A.J. Hamber, «A Higher Branch of the Art». *Photographing the Fine Arts in England, 1839 – 1880*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 554-355, 361.

<sup>13</sup> Lettera di W. Boxall al Sindaco, 18 novembre 1869, in ACP, progr. 617. Altre lettere di Boxall da Roma in cui si fa riferimento al Cima di Portogruaro sono state ora rintracciate alla National Gallery: Rome, 10 nov. 1864; 21 november 1864, in NG 5/176/5; 5/176/6.

<sup>14</sup> *Terza parte del giornale di viaggio del signor Boxall...*, in NG, 14/115, c. 48.

<sup>15</sup> Lettera del Sindaco a P. Fabris, Portogruaro, 8 settembre 1869, in ACP, progr. 617. La risposta di Fabris è immediata: Venezia, 13 settembre 1869, in ACP, progr. 617.

<sup>16</sup> Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale, Portogruaro, 8 novembre 1869, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. Pochi giorni dopo le autorità di Portogruaro informano direttamente Boxall che Fabris aveva iniziato «a riparare il quadro»: lettera del Sindaco e del Direttore dell'Ospedale a W. Boxall, Portogruaro, 13 novembre 1869, in NG 1/1/33/13.

<sup>17</sup> Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 2 luglio 1869, in ACP, progr. 617.

D'altra parte a Portogruaro sperano guadagni più alti possibile. «Essendo il quadro uno dei migliori dipinti del Cima» – scrive il Sindaco a Paolo Fabris – «non sarebbe fuor di luogo che la cifra proposta avesse da avere un miglioramento». In particolare, al fine di «toglier» il sospetto «d'averlo dato al primo richiedente», il Sindaco – mostrandosi ben informato sulla non nuova emorragia delle arti venete – suggerisce di offrire la pala a Berlino o a Pietroburgo, dove il Conservatore di Palazzo Ducale doveva avere dei contatti, dei «rapporti»<sup>18</sup>. Visto poi il guadagno del dieci per cento sulla vendita che secondo le trattative doveva spettare a Fabris, quell'appunto su come il «maggior prezzo sarebbe vantaggio per tutti, per cui mi lusingo (...) della sua cooperazione» – con il quale il Sindaco apostrofa il restauratore – manifesta tutto il suo significato<sup>19</sup>.

Di fatto, «alle condizioni va aggiunta quella pure onerosa del pagamento della mediazione», come scrive il Sindaco. Poiché «la consuetudine corrente in Venezia è quella del dieci per cento sul prezzo di vendita ad esclusivo carico del venditore», particolarmente conveniente appariva affidare la mediazione della vicenda a Fabris dal quale «si è potuto ottenere» la detrazione dalla provvigione della «spesa di restauro che rappresenta non indifferente cifra, sia per la mano maestra da cui deve esser eseguita che per l'entità del lavoro»<sup>20</sup>.

Da Venezia il riscontro alla proposta del Sindaco è immediata, e il 20 ottobre Paolo Fabris trasmette alle autorità di Portogruaro «la deliberazione presa dal Sig. W. Boxall Direttore della Galleria Nazionale di Londra, riguardo all'acquisto della pala d'altare del Cima da Conegliano». «Spero che codesto onorevole Municipio ed Amministrazione del Civico Ospitale» – scrive Fabris – «saranno soddisfatti dell'opera mia la quale ha potuto ridurre l'acquirente ad un'offerta superiore a quella del Sig. Eastlake, e prendendola in seria considerazione si compiaceranno di trasmettermi quanto prima una definitiva risposta»<sup>21</sup>. Di fatto, «per effetto di tali pratiche» – si legge tempestivamente nel Verbale del Consiglio Comunale di Portogruaro dell'8 novembre – «il sig. W. Boxall attuale direttore della Galleria Nazionale di Londra erasi recato in Portogruaro ad esaminare il Dipinto, ed avevasi potuto ottenere che il prezzo altre volte offerto di 40.000 lire venisse portato ad Italiane lire 45.000»<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Lettera del Sindaco a P. Fabris, Portogruaro, 8 novembre 1869, in ACP, progr. 617.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Lettera del Sindaco e del Direttore dell'Ospedale alla Prefettura, Portogruaro, 23 novembre 1870, in ACP, progr. 617. Presso l'Archivio Comunale di Portogruaro si conserva una ricevuta di Paolo Fabris di Lire 4.500 «a titolo di ristauo e prestazioni per vendita e consegna della pala di Cima da Conegliano dipinte in tavola rappresentante L'incredulità di San Tommaso». P. Fabris, Venezia, 23 maggio 1870, in ACP, progr. 617.

<sup>21</sup> Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 20 ottobre 1869, in ACP, progr. 617.

<sup>22</sup> Nel verbale si fa riferimento a una lettera di Boxall scritta il 19 ottobre del 1869 da Venezia che non è stata rintracciata. Portando a motivazione l'«allarme diffusosi nella pubblica opinione per alcuni guasti

Lo stesso 8 novembre del 1869 il Sindaco si rivolge direttamente a Boxall ponendo una serie di «condizioni» alla vendita, tra le quali – insieme all'accettazione del «prezzo offerto di sterline 1800» – viene prevista «una copia del quadro». Il ruolo del mediatore viene ulteriormente precisato e il Sindaco scrive a Boxall di accettare che l'«agente incaricato (...) per esaminare lo stato della Pala al momento della consegna, di sorvegliare l'imballatura, di ritirare i documenti suindicati, di coadiuvare alla regolarità del pagamento» fosse «il Caval. Professor Paolo Fabris di Venezia che avrà a portarsi costi con Sig. Zen di Venezia, spedizioniere incaricato dell'imballatura»<sup>23</sup>.

Tuttavia «tale vendita è condizionata alla approvazione della competente autorità, nonché permesso del Governo di libera esportazione all'estero»<sup>24</sup>.

L'«approvazione della competente autorità», di cui scrive il Sindaco, anche nello Stato unitario continuava a dipendere per le Venezia dal sistema normativo stabilito nel periodo austriaco<sup>25</sup>. In particolare «in quanto a leggi e decreti che impediscono e impedirono in addietro l'uscita all'Estero de' capi d'arte», come scrive il Segretario dell'Accademia Cecchini in merito proprio al Cima, rimane valido il provvedimento del 10 febbraio 1819<sup>26</sup>, secondo il quale era stato stabilito per i territori del Lombardo

apparso nel dipinto, che il quadro potesse perdersi», le autorità cittadine decidono per la vendita, riaprendo «le pratiche relative colla Direzione della Galleria Nazionale di Londra altre volte intavolate e poscia abbandonate» e «valendosi della mediazione del distinto pittore e restauratore di quadri antichi Cav. Fabris Paolo di Venezia». Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale, Portogruaro, 8 novembre 1869, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>23</sup> Minuta, Portogruaro, 4 novembre 1869, in ACP, progr. 617. Come risulta dal verbale del Consiglio Comunale dell'8 novembre, si pone la condizione che col guadagno della vendita venga incaricata per l'altare del duomo un'altra pala, «possibilmente di S. Tommaso». Inoltre viene stabilito che il Municipio doveva impegnarsi ad incaricare «una fotografia del quadro stesso a perenne memoria di questo dipinto». Lettera del Sindaco e del Direttore dell'Ospedale alla Prefettura, Portogruaro, 23 novembre 1870, in ACP, progr. 617. La pala del Cima è stata sostituita di fatto da una copia eseguita dal pittore di Portogruaro Napoleone Eugenio Bonò. A. Sendran, *Il Duomo – Concattedrale di Portogruaro*, Portogruaro, Libreria del Duomo, 1962, pp. 12-13.

<sup>24</sup> Minuta, Portogruaro, 4 novembre 1869, in ACP, progr. 617.

<sup>25</sup> A tal proposito si veda: A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani. 1571-1860*, Bologna, Nuova Alfa, 1996, pp. 157-158; A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1997, in particolare p. 185.

<sup>26</sup> «Resta d'ora in avanti proibita (...) l'estrazione all'Estero di Quadri, Statue, Antichità (...) che contribuiscono al decoro, ed all'ornamento dello Stato, e l'esportazione de' quali lasciando un vuoto nella massa dei Capi d'Arte dello stesso genere esistenti nella Monarchia, a cui difficilmente si potrebbe riparare, può quindi considerarsi come perdita reale. (...) Il decidere se l'uno o l'altro oggetto d'arte e Letteratura sia da considerarsi compreso nella proibizione appartiene ai Governi, sentito il parere di quell'Accademia di belle Arti, o Direzione delle Biblioteche, alle cui ispezioni appartiene la Provincia rispettiva». In A. Emiliani, *Leggi*, cit., pp. 157-158.

Veneto «l'obbligo di ripetere dalla R. Accademia il permesso, in seguito a visita, di portare all'estero quadri e statue antichi»<sup>27</sup>.

La richiesta di autorizzazione alla vendita doveva comunque essere prima presentata alla Prefettura che, «per quanto trovi incresciosa la perdita di simili preziosissimi oggetti d'arte, non può non opinare per l'approvazione della progettata vendita», visti da una parte il «progressivo deperimento del dipinto», dall'altra i «bisogni particolarmente dell'ospitale»<sup>28</sup>.

Solo a questo punto della vicenda, quando Municipio e Ospedale avevano trovato accordo sulla vendita e sulla divisione dei guadagni, e le trattative con gli inglesi sembravano utilmente avviate attraverso l'azione del Fabris, le condizioni di conservazione della tavola vengono portate a sostegno dell'alienazione.

Nel verbale della Commissione per gli Antichi Dipinti dell'Accademia di Venezia<sup>29</sup>, convocata il 22 gennaio su indicazione della Prefettura, si legge infatti: «Poiché il tempo ha fatto patire gravissimi danni a quel quadro del Cima perchè è dipinto sopra tavola la quale colle vicende igrometriche dell'atmosfera ora stringesi e il colore si solleva, ora si dilata e il dipinto conviene si screpoli, e poiché in causa a ciò molti e ripetuti restauri furono necessari, la bellezza di quell'opera ha immensamente sofferto, e in questo stato non solamente continuerebbe negli ambienti in cui si trova, ma così rapidamente deperirebbe da dovere in pochi anni deplorarla perduta». Esprimendosi per tali ragio-

<sup>27</sup> Il Segretario dell'Accademia porta esempio dell'applicazione controversa della normativa: «Fu un dì che l'Accademia negò l'asporto di un quadro, appoggiata alla legge: il possessore lo aveva venduto a Parigi, e come quest'Accademia lo desiderava per completare la serie degli Artisti Veneziani (era un bel Tiepolo) il possessore per la sua parte, per l'altra l'Accademia, fecero istanza che il Governo se non lo poteva lasciare uscire, lo comperasse. Non essendo nelle misure economiche del Governo d'allora, la possibilità di far quell'acquisto; dopo lungo carteggio arrivò a quest'Accademia l'ordine che dovesse permettere al quadro il viaggio di Francia». Lettera del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia alla Prefettura della Provincia di Venezia, Venezia, 22 gennaio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>28</sup> Deputazione Provinciale di Venezia, 30 dicembre 1869, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. I rapporti con il Governo vengono tenuti dalla Prefettura di Venezia dalla quale dipende la Commissione Provinciale «preposta alla conservazione dei monumenti» che più volte viene citata nella vicenda. Lettera del Prefetto di Venezia al Ministero dell'Interno, Venezia, 21 dicembre 1869, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>29</sup> L'Accademia viene coinvolta nella vicenda dal Prefetto che, dopo la consultazione della Commissione Provinciale, scrive di aver «creduto opportuno d'interpellare in argomento la R. Accademia di Belle Arti». Lettera del Prefetto al Ministero della Pubblica Istruzione, Venezia, 24 gennaio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. Il ruolo di tutela del patrimonio artistico era stato affidato dal Governo austriaco all'Accademia di Belle Arti attraverso la costituzione nel 1818 della *Commissione per la conservazione e la custodia degli oggetti d'arte preziosi esistenti nelle chiese e edifici pubblici* (Decreto 13 gennaio 1818 N. 411519). A. Emiliani, *Leggi*, cit., pp. 192-195.

ni a favore della vendita dell'*Incredulità di San Tommaso*, nel verbale si legge ancora che l'Accademia auspica che «quel bell'oggetto d'arte vada in tali mani che possano toglierlo dal continuo deperimento col sottrarvi la tavola e sostituirvi la tela», visto del resto che «noi Italiani non saremmo che vantaggiati per l'onore e la custodia nella quale sarebbe tenuta una delle nostre glorie; la quale, se rimanga, può giudicarsi perduta»<sup>30</sup>. Al cattivo stato di conservazione si aggiunge inoltre la larga presenza nel territorio della pittura di Cima e la Commissione si pronuncia auspicando «che il R. Governo avesse ad acconsentire alla vendita di quel quadro per la cospicua somma di 45/m lire (come corre la voce) ed al suo trasporto in Inghilterra poiché dei Cima ne abbiamo molti massimo in questa Provincia e limitrofe, e quello è fatalmente deperito»<sup>31</sup>.

La prima risposta di Cesare Correnti è negativa, già che le stesse disposizioni austriache – scrive – «impongono al Governo di tutelare gli oggetti d'arte, e gli danno facoltà d'impedirne l'esportazione». Non convincono le ragioni dell'Accademia – benché «certamente (...) giudice autorevole» – che dopo aver affermato il valore «grandissimo» della tavola, ne fa poi «ascendere il prezzo a lire 30 mila, prezzo che, essa dice, sarebbe assai maggiore se il quadro fosse meglio conservato»<sup>32</sup>. Anche le motivazioni della copiosità in regione dei dipinti dell'autore della pala di Portogruaro non soddisfano Correnti, già che – se è vero che «nel Veneto abbondano i quadri del Cima» – tuttavia «nelle altre province» le sue opere «sono rarissime»<sup>33</sup>.

Infine quando, sostenendo la vendita del quadro, si «adduce che a Londra sarebbe meglio conservato e custodito», oltre a rendere «sempre più glorioso il nome del-

<sup>30</sup> Il verbale è firmato dal Segretario Cecchini, da Jacopo d'Andrea, Pompeo Molmenti e da A. Tagliapietra. Processo Verbale, Reale Accademia di Belle Arti, Venezia, 22 gennaio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>31</sup> Lettera del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia alla Prefettura della Provincia di Venezia, Venezia, 22 gennaio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>32</sup> L'Accademia interviene nuovamente sulla questione il primo febbraio affermando che «in base appunto della speciale condizione di quel quadro e dello stato di deperimento in cui si trova e nel quale minaccia di non arrestarsi, il valore peritale del medesimo, non può oltrepassare la somma di 30.000 trentamilire». Lettera del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia, 1 febbraio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. La nota dell'Accademia sul «valore attribuito al quadro del Cima» viene trasmessa al Ministero della Pubblica Istruzione dal Prefetto. Lettera del Prefetto al Ministro dell'Istruzione Pubblica, Venezia, 2 febbraio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. Significative annotazioni sul valore attribuito alla pala si trovano in una lettera di Fabris a Boxall dove si legge che «la commissione Accademica stimò il Cima 30,000 franchi e questo è argomento favorevole dimostrando l'interesse della vendita e fu data appositamente dalla commissione sudd.ta questa stima piuttosto bassa per facilitare la cosa». Venezia, 3 febbraio 1870, in NG 1/1/37/5.

<sup>33</sup> Lettera di C. Correnti al Prefetto di Venezia, 5 febbraio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

l'arte italiana», a parere di Correnti l'Accademia porta «ragioni (...) che, se hanno un valore, dovrebbero persuadere a vendere e mandar fuori d'Italia» gran parte del patrimonio nazionale, «tutti i quadri o le statue più preziose»<sup>34</sup>.

«Quindi» – si conclude dal Ministero – «visto che il quadro di cui si ragiona (...) a giudizio dell'Accademia è prezioso tanto da riuscire di onore al nome dell'arte italiana. Visto che la Commissione sui monumenti d'arte invocando le antiche disposizioni governative, invita unanime il Governo ad impedirne l'istradizione. Considerato che la tutela delle opere d'arte è dovere di ogni Governo civile, e tanto più quando si tratta di quadri o statue appartenenti a pubblici stabilimenti. Si dispone che la S.V.» – il Prefetto – «fino a che le cose restano nei termini in cui sono ora, e nuovi fermenti non inducano il Governo a venire in altra deliberazione, voglia impedire che il quadro del Cima venga esportato»<sup>35</sup>.

«Con sommo dispiacere» – Paolo Fabris scrive al Sindaco di Portogruaro – «appresi l'esito sfortunato della questione della vendita del Cima, e tanto più che per mia non fu dimenticato nessun mezzo onde ottenere una fine favorevole». Tuttavia l'«affare» non sembra ancora «del tutto disperato», e subito si mise in contatto con Boxall «onde avvertirlo che l'affare era dilazionato ma non abortito (...) e che avesse pazienza»<sup>36</sup>, assicurando su come non avesse «trascurato di maneggiarsi tanto presso questa R. Prefettura come presso il Ministero»<sup>37</sup>.

Nel corso delle trattative Fabris si manifesta via via sempre più abile e il 14 febbraio illustra al Sindaco quale doveva essere la strada legale che avrebbe condotto a buon fine l'«affare», ponendo «tosto in movimento le pratiche occorrenti». «Ciò che sembra dover modificare l'attuale Decreto Min.le sarà conoscere con nuova istanza che la legge Aust.a dalla quale fu dedotto, divieta bensì l'esportazione dei capi lavori d'arte, ma nel caso di un reclamato bisogno di vendita, il Governo stesso o lo accor-

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Lettera di C. Correnti al Prefetto di Venezia, 5 febbraio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. Spetta al Prefetto la comunicazione al Sindaco della mancata autorizzazione alla vendita da parte del Ministero, che nega l'esportazione, almeno «fino a che le cose restano nei termini in cui sono ora e nuovi chiarimenti non inducano il Governo a venire in altra deliberazione». In particolare, riferisce il Prefetto, la decisione del Ministero si basa da una parte sul giudizio dell'Accademia (secondo la quale il quadro è «prezioso, tanto da riuscire di onore al nome dell'arte italiana»), dall'altra su quello della «Commissione sui monumenti d'arte» che «invocando le antiche disposizioni governative, invita unanime il Governo ad impedirne l'istradizione». Lettera del Prefetto al Sindaco, 9 febbraio 1870, in ACP, prog. 617.

<sup>36</sup> Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 11 febbraio 1870, in ACP, prog. 617.

<sup>37</sup> Lettera di P. Fabris a W. Boxall, Venezia, 12 febbraio 1870, in NG 1/1/37/12. Prontamente anche il Direttore dell'Ospedale Borriero si rivolge a Boxall chiedendo una proroga alle date fissate per la vendita. Venezia, 11 febbraio 1870, in NG 1/1/37/10.

dava o ne assumeva l'acquisto per lo stesso prezzo», richiamando così il provvedimento che il 19 aprile 1827 aveva stabilito il diritto di prelazione da parte dello Stato<sup>38</sup>.

Un certo ruolo nella vicenda dovette svolgere anche tale Alessandro Marcello, nobile di Portogruaro e Deputato al Parlamento. A testimonianza dei sistemi personalistici che spesso trovavano spazio nella gestione del patrimonio artistico, il conte viene sollecitato a «recarsi al R. Ministero per raccomandare che (...) sia accordata la vendita» della pala del Cima, in maniera tale che presto – assicura il Fabris al Sindaco – «sapremo l'esito del suo abboccamento ed anche qualche norma del come dovremo condurci»<sup>39</sup>.

La nuova richiesta di autorizzazione alla vendita, che il 2 marzo del 1870 il Sindaco presenta al Ministero, ricalca precisamente le indicazioni di Fabris.

Il Sindaco di Portogruaro si richiama alla legge del 10 febbraio 1819, secondo la quale viene proibita «l'esportazione di quei capi d'arte che potessero lasciar un vuoto a cui difficilmente si può riparare». A suo giudizio però tale norma non vale nel caso dell'*Incredulità di San Tommaso*, già che «il dipinto del Cima non produrrebbe queste conseguenze, sia perchè varj altri quadri pregiati di detto autore si trovano nelle Provincie Venete ed altre parti d'Italia sufficienti allo studio ed al decoro della patria», sia «perchè questo quadro ad ogni modo confinato finora in una chiesa, non ha giovato all'arte ne gioverà in seguito ed anzi si può francamente sostenere che, in riguardo alla stessa, fu e sarà come fosse all'Estero». D'altra parte la legge del 1827 – come aveva ben suggerito il Fabris – stabilisce «soltanto il diritto di preferenza nell'acquisto» da parte dello Stato, senza però «inceppare la libertà di vendita ed esportazione all'Estero»<sup>40</sup>.

Secondo gli argomenti indicati dal Fabris, il Sindaco porta «esempi non pochi di tale accordo alla libertà di vendita all'estero», e in particolare il celebre caso della

<sup>38</sup> Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 14 febbraio 1870, in ACP, progr. 617. «Resta quindi ordinato che chiunque voglia esportare debba notificarlo al Governo, perchè si riservi all'Amministrazione dello Stato il diritto di preferenza nella compra» (in A. Emiliani, *Leggi*, cit., p. 158). Malgrado la complessità dell'argomento faccia auspicare uno studio specifico sulla normativa relativa la vendita all'estero del patrimonio artistico nel primo stato unitario, dai documenti del caso del Cima di Portogruaro sembra di poter dedurre che il diritto/dovere di prelazione da parte dello Stato avesse ragione di essere esercitato solo in caso di «reclamato bisogno di vendita», come scrive Fabris.

<sup>39</sup> Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 14 febbraio 1870, in ACP, progr. 617. Presso l'Archivio Comunale di Portogruaro sono conservate numerose lettere del conte Alessandro Marcello che sembra avere contatti diretti col Ministero, del quale anticipa le decisioni al Sindaco. In particolare l'8 aprile del 1870, lo stesso giorno della lettera alla Prefettura con la quale Correnti comunica il permesso alla vendita, il conte scrive a Portogruaro sulle nuove posizioni del Ministero e sull'influenza che su di esse aveva avuto il parere di Giovanni Morelli. Lettera di A. Marcello al Sindaco, Firenze, 8 aprile 1870, in ACP, progr. 617. Il ruolo svolto nella vicenda dal nobile viene sottolineato in D. Bertolini, *L'incredulità di San Tommaso*, cit., pp. 137-140.

<sup>40</sup> Il Sindaco e il Direttore dell'Ospedale, Portogruaro, 2 marzo 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.



*Famiglia di Dario di fronte Alessandro di Veronese*<sup>41</sup>. Inoltre, informato dei fatti più contemporanei, il Sindaco ricorda il permesso accordato alla «frabbriceria di Noale di Treviso» per «la vendita all'estero di un pregiato dipinto»<sup>42</sup>.

La svolta decisiva viene dal giudizio di Giovanni Morelli, incaricato dal Ministero di visitare la pala<sup>43</sup>. Confermando di fatto i giudizi dell'Accademia, Morelli ricorda i numerosi restauri che la tavola del Cima aveva subito nel corso degli ultimi decenni nel '20, nel '54, nel '63, nel '69, fino allo «stato deplorabilissimo» in cui «dopo tutti questi restauri, eseguiti non so se con minore abilità o carità, trovasi ora ridotta».

In particolare a proposito della possibilità di acquisto da parte dello Stato, Morelli afferma che il prezzo delle 45.000 Lire offerte dalla National Gallery sarebbe stato «esorbitante» per il Governo Italiano, «essendo questo pittore rappresentato in quasi tutte le Pinacoteche del regno e di quelle di Venezia e di Milano largamente; la prima avendo cinque, la seconda sei opere di Cima da Conegliano». Inoltre «bellissime opere di lui vedonsi pure nella Gallerie di Roma, di Modena, di Bologna, di Vicenza, nonché in varie chiese di Venezia. In questo stato di cose» – conclude Morelli – «non avrei in coscienza pertanto di consigliare» al ministro Correnti «di fare uso del diritto di prelazione che la legge accorda al Governo»<sup>44</sup>.

Una certa ambiguità di ruoli emerge in questo caso per Morelli, in particolare in una lettera di Fabris inviata a Boxall il 30 aprile, dove il restauratore scrive che «allorquando fu nominato un incaricato per visitare sul luogo la tavola del Cima, il Direttore Sig. Borriero non ha mancato di abboccarsi con questo e dimostrargli il vero stato della questione e l'interesse dell'Ospitale in una tale vendita per cui l'inviato condusse la missione in modo da provocare il permesso desiderato»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> La vicenda viene ricordata in F. Gennari Santori, «*They will form such an ornament for our Gallery*»: la National Gallery e la pittura di Carlo Crivelli (1856-1868), in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, a cura di A.C. Tommasi, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 291-312 (292).

<sup>42</sup> Il Sindaco e il Direttore dell'Ospedale, Portogruaro, 2 marzo 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. La richiesta viene trasmessa al Ministero dal Prefetto di Venezia: 7 marzo 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. Per il caso della vendita della pala di Noale si veda qui l'intervento di Marco Mozzo.

<sup>43</sup> L'attività per il nuovo Governo di Giovanni Morelli nella gestione del patrimonio artistico del paese è stata presa in considerazione in particolare da Jaynie Anderson. Ad esempio: *Giovanni Morelli e l'arte del Rinascimento nelle Marche*, in *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, coordinamento scientifico M. Massa, Milano, Federico Motta, 2000, pp. 7-33 (7-8).

<sup>44</sup> Lettera di G. Morelli, Firenze 3 aprile 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>45</sup> Lettera di P. Fabris a W. Boxall, Venezia, 30 aprile 1870, in NG 1/1/42/11. Del resto Morelli – per il quale sono stati più volte sottolineati i legami con gli ambienti inglesi della National Gallery – riveste in quegli anni una posizione di particolare privilegio nella conoscenza e nella gestione del mercato delle arti, essendo stato incaricato proprio nel 1870 della redazione del catalogo nazionale. Su questi argomenti si vedano

A conclusione della vicenda, il parere favorevole alla vendita arriva dal Ministero l'8 aprile del 1870, quando il Ministro Correnti scrive alla Prefettura di lasciare al «Municipio di Portogruaro di disporre del suddetto quadro del Cima a suo piacere, dopo averne trasmessa all'Accademia di Belle Arti di Venezia una copia fotografica per accertare l'identità di esso quadro oggetto della presente risoluzione, e per conservarne la memoria»<sup>46</sup>.

In definitiva il caso della vendita del Cima di Portogruaro – anche attraverso il confronto con la vicenda speculare e contraria della vicina Noale<sup>47</sup> – rappresenta un caso esemplare, contributo importante alla ricomposizione del mercato delle arti nella seconda metà dell'Ottocento. In particolare, entro il contesto relativamente noto delle acquisizioni della National Gallery durante la direzione di Charles Eastlake e William Boxall, il caso di Cima rappresenta da una parte uno di quegli «angoli» e «meccanismi inesplorati» dei quali si è parlato in merito all'acquisizione della *Madonna della rondine* di Crivelli<sup>48</sup>, dall'altra un esempio del primo spesso incerto improntarsi della gestione del patrimonio artistico al costituirsi dell'Unità.

Le strutture – nelle leggi, come nelle istituzioni – che con tanta ricchezza di documenti vengono richiamate nella vicenda di Portogruaro sono quelle della tradizione: all'Accademia – alla Commissione per gli antichi dipinti – spetta il giudizio sull'opportunità della vendita all'estero delle opere. Tuttavia, almeno in un primo momento, prevale il nuovo potere centrale, e il Ministro Correnti nega l'alienazione. D'altra parte tra interessi personali e spinte a una nuova modernità affermano rinnovato potere le figure locali, quale nei nostri esempi Paolo Fabris, ma anche per Portogruaro il Sindaco, il Direttore dell'Ospedale e il conte Deputato, o per Noale il Vescovo.

Nei vuoti lasciati in particolare nella periferia tra le spinte a un nuovo accentramento e le indecisioni per le strutture di una moderna gestione nel territorio, trova

gli studi di Donata Levi (*Cavalcaselle*, cit., *passim*; e in particolare *Fortuna di Morelli. Appunti sui rapporti tra storiografia artistica tedesca e inglese*, in *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Studi e ricerche*, a cura di H. Ebert - D. Levi - G. Agosti, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 1987, pp. 19-54) e Marisa Dalai Emiliani (*Introduzione alla seconda edizione, Giovanni Morelli e la questione del catalogo nazionale: un episodio poco noto della politica di tutela nell'Italia dell'Unità*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, Bergamo, P. Lubrina, 1993, pp. 107-131).

<sup>46</sup> Lettera di C. Correnti al Prefetto, 8 aprile 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. La decisione del Ministro viene comunicata a Portogruaro dal Prefetto: lettera del Prefetto al Sindaco, 10 aprile 1870, in ACP, progr. 617. L'autorizzazione alla vendita secondo le indicazioni della Prefettura viene riferita a Boxall il 10 aprile 1870 (in NG /1/1/41/12).

<sup>47</sup> Del resto le trattative per le due vendite vennero condotte negli stessi mesi e in maniera sempre parallela, come risulta in particolare dai documenti della National Gallery.

<sup>48</sup> F. Gennari Santori, *«They will form such an ornament for our Gallery»*, cit., p. 291. Sul mercato delle arti venete si veda in particolare J. Anderson, *Collezioni e collezionisti della pittura veneta del Quattrocento storia, sfortuna e fortuna*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano, Electa, 1989, pp. 271-294 (291).

spazio il caso della vendita del Cima. D'altra parte non mancano le insofferenze per il controllo delle istituzioni, vecchie e nuove, e nelle «troppe consulte di commissioni artistiche», ad esempio, il direttore dell'Ospedale indicava a Boxall «il motivo dell'esito infelice» della vendita e la mancata concessione da parte del Ministero<sup>49</sup>.

A Portogruaro si doveva costruire una nuova ala dell'Ospedale e a vincere sono le ragioni della modernità, delle esigenze di una società nascente. «Il bisogno di provvedere alle necessarie esigenze di poveri ammalati o privi di letti inducono alla vendita del dipinto del Cima, e ciò poiché i doveri dell'umanità sono superiori ai riguardi d'arte», scrive infatti il Sindaco nell'ultima richiesta di vendita, quella che subito avrebbe avuto riscontro positivo<sup>50</sup>.

Di fatto in ragione della garanzia da parte del Municipio di impegnare i proventi della vendita nella costruzione di una nuova ala dell'Ospedale, vengono superati i contrasti interni alle stesse istituzioni di Portogruaro<sup>51</sup>. In maniera esemplare il Conservatore di Palazzo Ducale scrive a Boxall di come tra i principali problemi che avevano rallentato la vendita vi fosse stato l'«errore del Sindaco che per non perdere i suoi diritti mise in campo il Comune come parte principale anziché l'Ospedale che ne è il proprietario». In questa maniera secondo Fabris era stato il Sindaco stesso a indurre il Ministero a porre veto alla cessione della pala, dato che non poteva venire dal Comune «il bisogno di vendere un capo lavoro d'arte»<sup>52</sup>. Se, come avevano scritto il Sindaco e il Direttore dell'Ospedale, di un'opera chiusa «in una chiesa» si poteva dire che fosse già «come (...) all'Estero»<sup>53</sup>, diversi erano i doveri di un ente pubblico come il Municipio, «considerato» – sostiene Correnti – «che la tutela delle opere d'arte è dovere di ogni Governo civile, e tanto più quando si tratta di quadri o statue appartenenti a pubblici stabilimenti»<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> Lettera di P. Fabris al Sindaco, Venezia, 11 febbraio 1870, in ACP, progr. 617. Fabris si esprime negli stessi termini in una lettera, ora individuata alla National Gallery, in cui scrive a Boxall: «D'altra parte il Ministero col volere consultare tutte queste commissioni e sul merito e sul valore ecc. ecc. creò delle maggiori difficoltà». Venezia, 12 febbraio 1870, in NG 1/1/37/12.

<sup>50</sup> Il Sindaco e il Direttore dell'Ospedale, Portogruaro, 2 marzo 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>51</sup> L'accordo viene raggiunto in base all'impegno da parte del Comune a utilizzare il ricavato della vendita nell'«allungamento del fabbricato per uso di ospedale». In ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>52</sup> Lettera di P. Fabris a W. Boxall, Venezia, 12 febbraio 1870, in NG 1/1/37/12.

<sup>53</sup> Il Sindaco e il Direttore dell'Ospedale, Portogruaro, 2 marzo 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131.

<sup>54</sup> Lettera di C. Correnti al Prefetto di Venezia, 5 febbraio 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, II versamento, b. 604, fasc. 1131. Questo argomento di particolare complessità e interesse esula dai contenuti specifici di questo breve testo e rimane nodo importante nella comprensione del mercato delle arti e della cultura della tutela nella seconda metà del secolo.

Anche le ragioni per le quali alla fine si giunge all'approvazione della vendita – da una parte il cattivo stato di conservazione dell'opera, dall'altra la larga presenza del suo autore nelle principali gallerie del Regno – offrono uno spaccato di grande interesse sui criteri che nella seconda metà del secolo dovevano guidare il giudizio sulle opere.

Al criterio dell'originalità corrispondeva infatti la valutazione dello stato di conservazione; e se è vero che il dipinto del Cima nel corso del secolo era stato oggetto di numerosi restauri, d'altra parte la ricerca dei direttori della National Gallery di opere che comunque potessero dirsi ben conservate o comunque sufficientemente, per rispondere allo stesso criterio di autenticità offre una prospettiva critica nei confronti delle descrizioni dello stato «deplorablevolissimo» della pala<sup>55</sup>. Parallelamente anche il criterio della copiosa – o scarsa – presenza di opere del Cima nelle gallerie italiane permette un interessante spaccato sull'idea di museo che per non pochi decenni avrebbe guidato la composizione delle collezioni pubbliche<sup>56</sup>.

In attesa di nuovi studi – magari da completarsi nei non ancora agibili archivi dell'Accademia di Venezia, e con l'approfondimento dei documenti della National Gallery – la ricchezza del materiale inedito rintracciato ha permesso non l'esaurimento dello studio, certo ancora parziale, ma l'avvio di una nuova ricerca<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> G. Morelli, Firenze 3 aprile 1870, in ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione*, Il versamento, b. 604, fasc. 1131. Del resto di senso contrario sono ad esempio le parole di Boxall che in una lettera a Fabris scrive: «Tutti lo trovarono ottimo ed in stato assai soddisfacente». 26 ottobre 1879, in *Letter Book*, NG 14/113, c. 36. Come si legge nel diario di Boxall, Cavalcaselle invece è contrario alla vendita della pala, malgrado i numerosi restauri. Il brano viene citato già in D. Levi, *Cavalcaselle*, cit., pp. 325, 358.

<sup>56</sup> L'organizzazione delle collezioni pubbliche secondo le scuole regionali e la rappresentanza dei principali maestri delle diverse epoche rappresenta, su modello in particolare inglese, una parte importante del pensiero di Morelli a proposito dell'organizzazione delle gallerie anche in Italia. J. Anderson, *Collezioni e collezionisti*, cit., p. 291.

<sup>57</sup> Il contratto di vendita dell'*Incredulità di San Tommaso* di Cima da Conegliano viene firmato il 19 maggio 1870. Sono presenti Paolo Fabris «incaricato a rappresentare il Sig. W. Boxall Direttore d'essa Galleria come da lettera 19 ottobre 1869 ed Antonio Zen Antiquario di Venezia che assunse l'incarico dell'imballatura ed invio a destinazione in Londra»; Francesco Fabris, Sindaco di Portogruaro, e Pietro Borriero Direttore dell'Ospitale. «In seguito a ciò esso dipinto venne con la massima cura collocato e diligentemente francato in una cassa di palancola d'abete». «Avendo il signor W. Boxall col suo foglio 7 maggio corrente autorizzato il cav. Paolo Fabris ed il sig. Zen a valersi della via fluviale per la condotta di esso dipinto da qui a Venezia così il Municipio va ad essere liberato dall'obbligo che esso aveva della condotta del Quadro a Casarsa alla stazione ferroviaria». Portogruaro, 19 maggio 1870, in ACP, progr. 617. Infine il 3 agosto del 1870, Boxall scrive a Fabris «il Cima è arrivato sano e salvo» a Londra, dove – il direttore della National Gallery spera – «diverrà popolare».



1. Cima da Conegliano, *Incredulità di san Tommaso*, olio su tavola trasportato su pannello sintetico, 1502-1504 ca., Londra, National Gallery (foto ©The National Gallery, London)



## Luigi Mussini tra restauro e rifacimento: la *Ruota della Fortuna* del pavimento del Duomo di Siena

di Patrizia Agnorelli

Tra i tanti celebri visitatori che nei secoli affollarono Siena e ne descrissero i monumenti Hester Lynch Piozzi, nel 1786, scriveva che «Il pavimento [della Cattedrale] costituisce giusta materia d'orgoglio dell'Italia ed è in grado di sfidare il mondo a produrre l'uguale. (...) intarsiato con marmi color cinerino e bianco i quali narrano temi storici con garbo. Se questo lavoro fosse stato eseguito a mosaico, ne avremmo trovati altri capaci di rivaleggiare con lui. La pavimentazione del duomo di Siena ha ricevuto per effetto dell'arte una disposizione, quale non è dato vedere in nessuna altra parte se non qui, e con essa un effetto in tutto simile a quello di una bellissima e finissima tovaglia di damasco dal disegno perfetto»<sup>1</sup>.

Dall'ultimo quarto del Settecento, con la "scoperta dell'arte medievale", si erano intensificati da parte dei colti viaggiatori, i commenti positivi, per quanto non unanimi, riservati al duomo di Siena e soprattutto alla peculiarità della pavimentazione a commesso marmoreo che ne ricopriva l'interno<sup>2</sup>. Nella prima metà dell'Ottocento, per il continuo calpestio dei "turisti" e dei fedeli, l'impiantito andava sempre più soffrendo, tanto che i commentatori di passaggio rimpiangevano che alcune parti, le più preziose, fossero state, per protezione, ricoperte da un tavolato<sup>3</sup>.

In realtà già negli ultimi decenni del XVIII secolo, tra il 1777 e il 1795, la pavimentazione aveva subito, in varie parti, il restauro dello scalpellino Matteo Pini, su disegno di Carlo Amidei<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> H. Lynch Piozzi, *Se potessi vivrei a Siena (1786)*, in A. Brilli, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma, De Luca, 1986, p. 229.

<sup>2</sup> W. Loseries, *La scoperta dell'arte medievale. Itinerari senesi*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi - M. Seidel, Venezia, Marsilio, 1998, p. 136.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Siena e Radicofani (1840)*, in A. Brilli, *Viaggiatori*, cit., p. 275. Già, nel 1817, Joseph Woods, ricorda l'effetto di «miseria» che il tavolato di protezione creava nell'insieme coprendo le parti più belle; ivi, p. 256. Sulla fortuna del pavimento e sui giudizi relativi presso letterati e artisti anglosassoni vedi: P. Petrioli, *The Wonder of Siena. Artisti e critici anglosassoni dell'Ottocento e il Pavimento del Duomo di Siena*, in *Studi interdisciplinari sul Pavimento del Duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini scientifiche*, atti del convegno nazionale di studi (Siena, 27-28 settembre 2002), a cura di M. Caciorgna - R. Guerrini - M. Lorenzoni, Siena, Cantagalli, 2005, pp. 127-138.

<sup>4</sup> «Nel 1777 e negli anni appresso, Carlo [Amidei] assisté lo scalpellino Matteo Pini al ritocco, e profondamento dei tratti nelle Storie del Pavimento vecchio del Duomo. Egli aggiunse tratti ove non erano, e rifece fare pure qualche figura. Questo lavoro disegnato da mano non bastantemente esperta, ed esegui-

Tra gli interventi al pavimento l'abate Faluschi attribuiva all'Amidei la riquadratura rappresentante la *Ruota della Fortuna*, il quinto comparto della navata centrale dove «nella sommità (...) si vede in trono un monarca con una corona imperiale in testa e con scettro in mano. Negli angoli di questo quadro vi è una mezza figura rigirata da fregi di pietre bianche e nere, e ciascuna tiene una cartella distesa e svolazzante, in cui vi sono scolpite alcune parole, e sentenze alludenti alla Fortuna. Questo simbolo della Fortuna, che qui fu posto fin dal 1506, senza essersi potuto mai ritrovare l'artefice del disegno, e dell'intaglio, per esser molto deteriorato e per levar quella deformità, che rendeva al pavimento una certa elevazione fu del tutto in simil guisa rifatto modernamente nel 1777»<sup>5</sup>.

La datazione al 1506 veniva contraddetta nell'Ottocento, quando, sulla scorta del manoscritto cinquecentesco di Sigismondo Tizio, ricordato dal "compulsatore" di documenti Gaetano Milanesi<sup>6</sup>, il riquadro veniva considerato il più antico del pavimento, realizzato nel novembre 1372, quando «stratum fuit et fortunae rota cum hominibus»<sup>7</sup>.

to da malsicuro scalpello, tolse alle ritoccate storie tutta l'anima, che gli autori data gli avevano, e la quale malgrado l'essere consumate tuttavia conservavano.

Nel 1779 non era ancora finito l'intero ritocco dello spazio quando dal Rettore Giovanni Borghesi furono fatti disfare i lavori di marmo situati nel pavimento presso la Cappella del Voto, e col disegno dell'Amidei ed esecuzione di Matteo Pini collo stesso meccanismo, che usato aveva il Beccafumi condurre fece in quel pezzo di pavimento "La Religione" in un ovato, e in altri tre quadri "La Fede", "La Speranza" e "La Carità". Queste opere non sono affatto indegne d'osservazione, e sono certamente delle migliori cose che disegnasse l'Amidei.

Nel 1780 col disegno dell'Amidei ed esecuzione del Pini furono rifatte due piccole storie del pavimento situato sotto la cupola, già disegnate dal Beccafumi e modernamente guastate dal tempo. – Una di – Queste due piccole mandorle contiene Elia che resuscita il Fanciullo della vedova, e nell'altra Elia stesso che chiede il pane alla Donna. Queste pure sono opere assai ragionevoli, e lavorate col meccanismo col quale condusse Mecarino le sue egregie, e inarrivabili storie del pavimento stesso» (in E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, XII, [ante 1835], edizione anastatica, Firenze, Spes, 1976, pp. 243-254). Su Giovan Carlo Amidei (Siena 1720-1807) oltre al Romagnoli cfr. in A. Bandini, *Diario Senese*, 1790, Biblioteca Comunale di Siena (d'ora in poi BCI), ms. D. III. 6, c. 105r; Idem, 1795, BCI, ms. D. III. 11, c. 48v; G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena, ampliata e corretta dal sacerdote Giovacchino Faluschi senese al nobile signore Guido Savini*, Siena, per Francesco Rossi Stampatore del Pubblico, 1784, pp. 26, 35; M. Ciampolini - A. Leoncini, *La Scuola del disegno dell'Università di Siena nel Settecento*, Siena, Tip. della Scuola di lingua e cultura italiana per stranieri, [1990], p. 23 note 55 e 56; C. Sisi - E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Milano, Amilcare Pizzi, 1994, pp. 80, 86, 126, 138, 395, 426.

<sup>5</sup> G. Faluschi, *Breve relazione*, cit., p. 30; A. Landi, *Racconto del Duomo di Siena* (1655), a cura di E. Carli, Firenze, Edam, 1992, p. 141.

<sup>6</sup> Su Milanesi cfr. P. Petrioli, *Gaetano Milanesi. Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2004.

<sup>7</sup> S. Tizio, *Historiarum Senensium* (1506-1528), in G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Onorato Porri, 1854-1856, I, p. 177.



Nel 1979, nella sua monografia sul Duomo, Enzo Carli pose l'accento sul debito confronto tra il riquadro della *Ruota della Fortuna* e quelli adiacenti, che motivavano le diverse datazioni al 1506 e al 1372 indicate dalle fonti<sup>8</sup>.

Per Carli la simile denominazione data dai documenti al quinto riquadro della navata centrale, la *Ruota della Fortuna*, e al quarto, il *Colle della Fortuna*, aveva presumibilmente indotto Faluschi a confondere i due soggetti; da ciò ne conseguiva che al 1506 doveva riferirsi l'esecuzione del *Colle della Fortuna* su disegno di Pinturicchio<sup>9</sup> (Fig. 1).

La datazione al 1372, indicata da Tizio e ribadita da Milanese, cadeva, per Carli, comparando la tecnica del quinto riquadro con il secondo della navata centrale, rappresentante la *Lupa con le città alleate* (Fig. 2). Questo, particolarmente consunto, era stato completamente rifatto da Leopoldo Maccari intorno al 1865 con la tecnica a commesso marmoreo, benché i resti dell'originale, conservati nel Museo dell'Opera del Duomo, mostrino l'antica realizzazione a mosaico. Da qui Carli sosteneva che questo dovesse essere il riquadro più antico, databile al 1372, in quanto l'unico della cattedrale eseguito a "pietre tassellate", tecnica più antica di quella a commesso marmoreo e a "sgraffito"<sup>10</sup> e per conseguenza che la *Ruota della Fortuna* fosse stata spianata almeno post 1373<sup>11</sup> (Fig. 3).

In realtà la difficoltà a riconoscere nei documenti il riferimento ad un riquadro piuttosto che ad un altro<sup>12</sup> e la sovrapposizione degli interventi<sup>13</sup> non permettono di dare una certa datazione dell'originale<sup>14</sup>, né di tracciarne una sicura storia prima del 1779, anno di quel massiccio restauro che, come detto, fu operato, tra gli altri, da Carlo Amidei e Matteo Pini.

<sup>8</sup> E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova, Sagep, 1979, pp. 143-144.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Lo stesso Carli nelle note relative al *Racconto del Duomo di Siena* di Alfonso Landi, pubblicato nel 1992, sottolinea come le ipotesi che aveva sostenuto nel 1979 «oggi posso in parte modificare dietro l'esame di alcuni documenti inediti pubblicati dalla Aronow». Se infatti nel 1979 scartava la possibilità che la *Ruota della Fortuna* fosse, prima del rifacimento ottocentesco, eseguita a mosaico, in base ai documenti della Aronow (che pubblica spese per l'acquisto di calcestruzzo, nel 1373, per «fare il letto alle tessere del mosaico») sembra meno categorico e propenso a non eliminare dalle supposizioni che originariamente il quinto riquadro fosse stato eseguito con la tecnica musiva, e che l'intervento della fine del XVIII secolo l'avesse modificato anche tecnicamente. Cfr. A. Landi, *Racconto del Duomo di Siena* (1655), cit., 1992, p. 141; G.S. Aronow, *A documentary History of the Pavement Decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506*, Ph.D.Diss., Columbia University, New York, 1985, *passim*.

<sup>12</sup> Ancora Carli nel 1992 sostiene che i documenti pubblicati dalla Aronow è «probabile (...) si riferiscano alla Ruota della Fortuna (a meno che non si tratti del riquadro con l'Aquila sul quale non possediamo alcuna indicazione)». A. Landi, *Racconto*, cit., p. 141. Il «riquadro con l'Aquila» è il terzo della navata centrale, al quale si farà cenno più avanti.

<sup>13</sup> Sugli interventi del 1779 e del 1860 cfr. oltre

<sup>14</sup> Nel 1979 lo stesso Carli, per la datazione della *Ruota della Fortuna*, sulla base di analogie iconografiche seppur non iconologiche, propose la vicinanza ad una tarsia di Domenico di Niccolò de' Cori in Palazzo

La trattazione dell'abate Faluschi, pur confondendo il soggetto della *Ruota della Fortuna* con il *Colle della Fortuna*, diventa estremamente interessante per la trascrizione di una *Memoria* della fine degli anni settanta del XVIII secolo, conservata nell'Archivio della Metropolitana, che ci ragguaglia sui motivi del coevo restauro del quinto riquadro della navata mediana.

Il 27 aprile 1779 «Il cav. re rettore Giovanni Borghesi che aveva già ordinato a Maestri Scarpellini Matteo Pini e Giuseppe Gemignani il necessario risarcimento di questa porzione di pavimento per esser molto lacero, ordinò in detto giorno che fosse aperto e vi fossero fatti degli scavi lunghi quattro braccia almeno e profondi due per vedere e riconoscere se sotto vi fosse stato il supposto sotterraneo»<sup>15</sup>.

Il sotterraneo, la “confessione” per gli scrittori senesi, designava il vano della primitiva cattedrale al di sotto di quella attuale, che nei secoli era stato cercato, senza successo, in corrispondenza della *Ruota della Fortuna*<sup>16</sup>.

Non è chiaro quanto e come Matteo Pini e Giuseppe Gemignani, su disegno di Carlo Amidei, modificarono l'originale *Ruota della Fortuna*, ma nel 1858 il disegno del riquadro doveva essere nuovamente compromesso, tanto che la Deputazione dei monumenti e conservatori senesi incaricò Luigi Mussini di compiere il disegno per il restauro<sup>17</sup> (Fig. 4).

Pubblico, eseguita tra il 1415 e il 1428, anni in cui l'artista forniva i disegni (1423) per la *Storia del Re David* per il pavimento del duomo (E. Carli, *Il Duomo*, cit., pp. 143-144). Sul parallelismo tra la *Ruota della fortuna* del pavimento e quella con intenti satirici di Domenico di Niccolò de' Cori cfr. P. E. Micheli, *La Guida Artistica della Città e Contorni di Siena*, Siena, Tip. R. Istituto sordomuti, 1883, p. 97; sull'iconografia del soggetto della *Ruota della Fortuna* cfr. M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni nell'arte “politica” fra Tip. Sordo-Muti di L. Lazzeri e Quattrocento*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, atti del convegno internazionale di studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 341-396.

<sup>15</sup> R. Guerrini, *Parietes non deformiter picti (muri dipinti assai graziosamente). Risultati e prospettive del cantiere sotto il duomo di Siena*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, pp. 28 e ss., con bibliografia precedente.

<sup>16</sup> Sulla cripta del Duomo e sugli affreschi rinvenuti e visibili dal 2003 cfr. *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, cit.; sulle fonti che dal Cinquecento al 1779 hanno trattato del locale sotto il duomo cfr. A. Leoncini, *Il segreto della confessione*, in «Art e Dossier», 201, giugno 2004, p. 38 (34-39). Nel 1903 la Commissione Consultiva Conservatrice di Siena «In proposta del Cav. Lisini (...) delibera di far premura colla Direzione dell'Opera del Duomo di Siena, perché sotto il pavimento della Cattedrale e più specialmente nel luogo corrispondente alla Ruota della Fortuna, siano fatti saggi intesi a ricercare una antica Cripta della quale parla Bartolommeo Benvoglianti assicurando altresì che le pareti di essa erano graziosamente pitturate» (in Archivio di Stato di Siena, d'ora in poi ASS, *Commissione Belle Arti. Atti della Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti per le Province di Siena e Grosseto*, n. 13 *Registro della Commissione di Belle Arti. Deliberazioni dal 1 gennaio 1867 al 1 agosto 1906*, adunanza del 20 giugno 1903, p. 286).

<sup>17</sup> B. Sani, *Artisti, critici, restauratori, mercanti a Siena dallo storicismo al decadentismo*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, 20 maggio - 30 ottobre 1988), a cura di E. Crispolti - B. Sani, Milano-Roma, Mondadori-De-Luca, 1988, p. 20.

Alla consegna dei cartoni il direttore dell'Istituto di Belle Arti<sup>18</sup>, nonché membro della stessa deputazione<sup>19</sup>, unì un rapporto dove espresse le norme sulle quali si era basato per adempiere alla commissione<sup>20</sup>, tentando un'attribuzione stilistica della *Ruota della Fortuna* e soprattutto cogliendo l'occasione per un confronto teorico della pratica del restauratore moderno con quello antico<sup>21</sup>.

Mussini, riprendendo dal Faluschi e ignorando, stranamente, i documenti pubblicati da Milanese, riferisce per la *Ruota della Fortuna* la presunta datazione al 1506, sottolineando d'altronde come tale notizia non fosse comprovata da documenti certi e che anzi pur potendo attribuire stilisticamente i superstiti segni al Cinquecento, così non era dal punto di vista iconografico, a causa degli ornamenti del riquadro che richiamavano alla mente esempi del XIV e XV secolo. Mussini giungeva quindi alla considerazione che alla data del 1506 doveva riferirsi non la realizzazione del disegno, ma il restauro.

<sup>18</sup> Su Luigi Mussini (Berlino 1813-Siena 1888) come direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena cfr. P. Agnorelli, *Mussini e la rinascita romantica dell'arte senese, in Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena, 1 settembre 2005 - 31 gennaio 2006), a cura di G. Cantelli - L. S. Pacchierotti - B. Pulcinelli, Siena, Protagon, 2005, pp. 138-155; sulle diverse attività di conservatore, scrittore d'arte e pittore cfr. P. Agnorelli, *Luigi Mussini da Parigi a Siena 1851-1888*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Siena, Siena, 2006; in ultimo *Nel Segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, 6 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di C. Sisi - E. Spalletti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

<sup>19</sup> La *Deputazione di Conservatori dei Monumenti di Belle Arti della Città di Siena* fu costituita nel 1829 con il compito di sorvegliare e promuovere i lavori di restauro in città e sostituita, nel 1866, per uniformare le istituzioni dello stato italiano, con la *Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti delle Provincie di Siena e Grosseto*. I verbali delle adunanze e la documentazione degli interventi dell'istituzione dal 1829 al 1865 si trovano in ASS, *Governo 386*. Sulle istituzioni prima locali e poi nazionali cfr. M. Bencivenni - R. Dalla Negra - P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni- Parte Prima- La nascita del servizio di tutela dei Monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze, Alinea, 1987.

<sup>20</sup> «Nell'atto di avere ultimati e consegnati all'Ingegnere soprastante ai restauri del Duomo i cartoni delle Figure della *Ruota della Fortuna* i quali da cotesta Deputazione Conservatrice dei Monumenti d'Arte mi vennero commessi, mi credo tenuto a render conto delle norme secondo le quali ho pensato dovere eseguire i detti cartoni, dando così a Chi mi onorò di tale Commissione esatto scarico del mio operato. Ho pertanto l'onore, Ill.mo Sig. presidente, di compiegarle un Rapporto da me redatto a tale scopo, pregandola a volerlo prender in esame, come a sottoporlo a quella della Deputazione da V. S. Ill. ma meritamente presieduta. Ho frattanto l'onore di confermarvi col più distinto ossequio. Di V. S. Ill.ma. Siena 26 Maggio 1858. Um.mo e dev.mo servitore L. Mussini» (in ASS, *Governo 386*, I, *Minute di Verbalì da mettersi al Libro. Deliberazioni*, fasc. 12.)

<sup>21</sup> Su alcuni restauri nei quali Mussini, in qualità di conservatore, manifestò una visione purista e quindi orientata verso il ripristino, anche integrativo cfr. B. Sani, *Conservazione e restauro del patrimonio artistico del Senese. Rapporti tra il Ministero e la Commissione consultiva conservatrice nei primi decenni dell'Unità*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago-Verona, 28-29 novembre 1997), a cura di A.M. Tommasi, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 35-51; P. Agnorelli, *Francesco Brogi, ispettore dell'Istituto di Belle Arti di Siena e restauratore*, in *Rifacimenti, restauri e restauratori a Siena nell'Ottocento*, a cura di B. Sani, Roma, Gangemi, 2007, pp. 37-57; P. Agnorelli, *La Loggia di Mercanzia in Siena 1882-1884. Cronaca di un restauro*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio artistico in Italia meridionale*, atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, in corso di stampa.

Il dover agire su un rifacimento cinquecentesco più che sull'originale del Trecento forniva a Mussini l'occasione per riflettere sulla condotta dei restauratori moderni rispetto a quella dei loro antenati rinascimentali e successivi. Scriveva infatti:

«Se in allora fù eseguito con tal libertà da modificarne lo stile, come era usanza di quel secolo, le idee moderne, lo spirito con cui attualmente vuolsi penetrato il restauratore di cose antiche, non concedevano siffatta libertà: e quand'anche, come nel caso nostro, l'opera da restaurare sia condotta a quasi totale distruzione, si pone ogni studio nel rispettare scrupolosamente i pochi dati superstiti, a conto talora di ripetere con errore manifesto, per timore, correggendolo, di accattarsi la taccia di temerario innovatore.

Infatti egli è con tali norme che mi sono accinto a rifare i disegni delle figure componenti il quadro in discorso. Per quanto talora informe fosse la sagoma esterna del marmo bianco su cui altra volta era incisa la figura, mi sono riproposto il rigoroso dovere di aggiustare la nuova in modo che i contorni esterni ricalcassero le tracce degli antichi contorni, salvo piccole rettificazioni di sgonfi dovuti probabilmente a successivi restauri parziali fatti senza garbo né grazia. E questa legge l'ho osservata non solo quando si è potuto rimettere in opera l'antico marmo, ma quando ancora è convenuto sostituire marmo nuovo all'antico, per essere questo soverchiamente in cotto. Di tale obbedienza alle antiche forme esterne superstiti si potrà, ogni qual volta piacesse, farne riscontro, confrontando i nuovi cartoni col gran lucido che dalla Ruota della Fortuna ho ricavato con somma diligenza prima di rifare il quadro in restauro»<sup>22</sup>.

Mussini passa poi a spiegare le variazioni che ha attuato:

«Ma per toccare partitamene dello scrupolo che mi sono imposto nel rispettare anche taluni errori di fatto sfuggiti all'ignoto Autore antico, dirò come le tre figure aggrappate alla ruota, mentre lasciavano indovinare un movimento pieno di fuoco e di evidenza, erano e sono tuttavia collocate in modo che ha dell'impossibile; in quanto che, per poco che ci si porga attenzione, quella ruota mezzo nascosta dalla persona, la vediamo entrar loro spietatamente nel corpo, che ne riman fesso fino alla colonna vertebrale; difetto che mentre da molti può non essere avvertito, non potrebbesi correggere se non rifacendo quelle figure di pianta, e spostandole almeno di mezzo braccio più in fuori. In quanto allo stile, dirò che mi sono ingegnato di dargli l'impronta dei primi del secolo XVI, quale si manifesta negli avanzi dell'opera fatta, o meglio rifatta dall'artista coetaneo di Pandolfo Petrucci. Tale impronta cercai darle ai panneggi che erano da crear-

<sup>22</sup> ASS, *Governo* 386, I, *Minute di Verbalì da mettersi al Libro. Deliberazioni*, fasc. 12.

si di pianta, come alle estremità ossia teste, mani e piedi, le quali erano talmente guaste e mutilate, che è convenuto ridisegnarle da capo, salvo il profilo di due de' quattro filosofi, i quali essendo più intatti, ho lasciati quali erano, per quanto poco felici dal lato del carattere e della convenienza de' tipi.

Non tralascierò di avvertire come la figura dell'Imperatore, essendo di un sol blocco di marmo col trono sul quale è seduta, dovè necessariamente andar tutta perduta, ad eccezione della corona e parte della testa, perché superavano detto trono. Per buona sorte le antiche descrizioni della Cattedrale ci facevano avvertiti esser ivi rappresentato un Imperatore col globo e lo scettro nelle mani: come ci serbavano memoria delle sentenze che stavano scritte sulle Cartelle a papiri posti in mano de' filosofi che occupano i quattro angoli del quadro, Epiteto, Aristotile, Seneca ed Euripide; sentenze tratte dalle opere loro, e tutte esprimenti concetti morali intorno alle vicende della fortuna ed al modo di sopportarle»<sup>23</sup>.

È evidente quindi come Mussini spostati verso l'esterno le figure lasciando intravedere la ruota a cui sono aggrappate; rifà teste, mani, piedi, e il profilo di due dei filosofi e ridisegna *in toto* la figura dell'imperatore, esclusa la corona (Fig. 5).

Risulta difficile giudicare quanta sia la percentuale di restauro e quella di rifacimento, ma la conclusione di Mussini sembra orientarsi verso un'idea conservativa, nella volontà se non nella pratica<sup>24</sup>:

«Ora mi sia lecito osservare che l'area occupata nello spazzo del Duomo da questo quadro essendo, come avvertii di sopra, forse la più soggetta al logoro, per le due correnti di passo che quivi s'intersecano, quella cioè dalla porta maggiore, e quella che dalla porta di fianco conduce alla libreria e al lato sinistro della crociata, egli è per tal motivo facile prevedere che a capo ad un periodo non stragrande di anni, i tratti del graffito meno grossi e perciò meno profondi, verranno a perdersi, come già lo sono anco ne più conservati graffiti del pavimento.

Di quanto non sarebb'egli facilitato il rinnovamento di questi tratti perduti quando vi fosse piena cura di conservare i cartoni attualmente fatti pel restauro, preservandoli dalle ingiurie del tempo e dalla incuria de' custodi? Noi più non saremo; ma chi verrà

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Nel 1875, durante i restauri ai riquadri del pavimento del Beccafumi, Mussini propose alla Commissione senese di «sanzionare l'intrapreso restauro; non senza peraltro stabilire che la tassellatura delle buche e corrosioni esistenti si debba condurre a termine nelle più strette proporzioni e che si debba rigorosamente astenersi dal rifare i tratti ormai perduti» (ASS, *Commissione Belle Arti. Atti della Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti per le Province di Siena e Grosseto*, n. 13 Registro della Commissione di Belle Arti, *Deliberazioni dal 1 gennaio 1867 al 1 agosto 1906*, adunanza del 31 gennaio 1875, p. 116).

dopo di noi ci sarà grato se gli avremo risparmiate difficoltà spese e sopraccapi non poco.

E qui pongo fin al mio Rapporto asseverando che se l'opera mia non corrispondesse condegnamente alla fiducia di cui venni onorato, ciò sia da ascriversi all'insufficienza mia, non già a mancanza di zelo e di buon volere nell'operare. A dì 26 Maggio 1858 Luigi Mussini»<sup>25</sup>.

Purtroppo, nonostante nel Museo dell'Opera del Duomo siano conservati i cartoni realizzati dall'artista<sup>26</sup>, non si hanno notizie dei lucidi che il pittore, assistito dall'amico e collega Giovanni Bruni, aveva realizzato prima del restauro<sup>27</sup>, lucidi che avrebbero consentito di conoscere se non il disegno originale del riquadro, quello che era stato fatto nel 1779<sup>28</sup>, o almeno la condizione in cui il pavimento versava nel 1856, anno in cui iniziò la campagna di restauri che si sarebbe conclusa con i rifacimenti ad opera di Alessandro Franchi negli anni settanta dell'Ottocento<sup>29</sup>.

Per l'esecuzione di molti interventi compresi tra il 1864 e il 1871 Hobart Cust, agli inizi del Novecento, nella monografia dedicata agli artisti del pavimento del Duomo, riferisce in maniera puntuale per quasi ogni riquadro la cifra spesa per il restauro, indicando come autore dell'intervento Leopoldo Maccari<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> ASS, *Governo 386*, I, *Minute di Verbalì da mettersi al Libro. Deliberazioni*, fasc. 12.

<sup>26</sup> Nell'adunanza del 29 maggio 1858, i deputati della conservazione approvano il rapporto di Mussini e la proposta di conservare i cartoni nelle stanze dell'Opera Metropolitana (*Ibidem*).

<sup>27</sup> Il 5 dicembre 1857 la deputazione affida «il disegno a persona di merito artistico: Luigi Mussini. Questi accetta ed esprime desiderio di essere coadiuvato dal Sig. Giovanni Bruni Professore di disegno elementare» (in ASS, *Governo 386*, c. s.n., adunanza del 5 dicembre 1857).

<sup>28</sup> La descrizione del quinto riquadro fatta alla metà del Seicento da Afonso Landi palesa una variazione, seppur piccola, nella cornice che circonda i quattro filosofi, i cui cartigli erano all'epoca illeggibili: «da' quattro canti sono rappresentate quattro figure racchiuse in seiangolo ...». A. Landi, *Racconto*, cit., p. 64. In realtà le figure sono inserite in un fregio a otto "angoli", e non sei. Non è dato sapere se la variazione sia imputabile al rifacimento su disegno dell'Amidei o a quello del Mussini.

<sup>29</sup> Da questa data i Deputati della Conservazione stabilirono di scegliere in modo ciclico quali interventi porre al pavimento scegliendo gli scomparti che mano a mano avevano più bisogno di restauro (in ASS, *Governo 386*, c. s.n., adunanza del 26 aprile 1857). Naturalmente la campagna di restauri del Duomo, e nello specifico del pavimento, non cominciò in questa data. Al contrario i documenti mostrano una frequenza, mai interrotta, dalla seconda metà del Settecento, ma è con la creazione, nel 1829, della *Deputazione di Conservatori dei Monumenti di Belle Arti della Città di Siena*, che più organicamente si assiste al divenire continuo di cantieri di restauro. Cfr. W. Loseries, *Restaurierungen und Denkmalpflege des Doms 1798-1998*, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di P. A. Riedl - M. Seidel, vol. 3.I.1.2 *Der Dom S. Maria Assunta, Architektur*, München, Bruckmann, 2006.

<sup>30</sup> R.H. Hobart Cust, *The Pavement Masters of Siena 1369-1562*, London 1901, trad. italiana di L. Coppi, *I Maestri del pavimento del duomo di Siena. 1369-1562*, Siena, Cantagalli, 2000 (nel testo mancano i rimandi alle fonti archivistiche delle quali sono tratte le notizie relative ai pagamenti).

Riprendendo proprio dall'Hobart Cust, anche la bibliografia più recente indica la paternità della messa in opera dei marmi della *Ruota della Fortuna* a Maccari nel 1864<sup>31</sup>, tuttavia Bernardina Sani, nel 1988, datava il restauro non al 1864 ma, giustamente, al 1859<sup>32</sup>.

In ogni caso non è stata in alcun modo messa in dubbio l'esecuzione da parte del Maccari per quanto il marmista non sia mai menzionato nei documenti relativi al restauro del quinto riquadro, già concluso il 28 marzo 1859<sup>33</sup>, mentre risulta incaricato di restaurare, proprio nel 1859, varie Sibille, nel 1860 il *Colle della Fortuna*<sup>34</sup> e nel 1862 il quadro «della così detta Ruota della navata di mezzo»<sup>35</sup>.

La suddetta «Ruota» non è in effetti quella della Fortuna, ma, come palesa un altro documento, «la Ruota a colonnette»<sup>36</sup>, quella con al centro l'aquila imperiale, ossia il terzo riquadro della navata mediana (Fig. 6).

*Ruota della Fortuna, Colle della Fortuna, Ruota della navata di mezzo*: le denominazioni simili hanno indotto a confondere l'identificazione di un riquadro con l'altro.

L'attuale bibliografia e le fonti documentarie indicano che la *Ruota a colonnette* fu restaurata tra il 1862 e il 1865 da Leopoldo Maccari su disegno di Mussini, così come era avvenuto nel 1859-1860 per il *Colle della Fortuna*. Per il quinto riquadro invece i documenti citano solo Mussini, pagato per il disegno £ 550, e il direttore dei lavori al duomo Lorenzo Doveri, il quale il 19 dicembre 1860 ancora aspettava l'«onorario per l'ultimo lavoro del restauro del quadro rappresentante la Ruota della Fortuna»<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> R.H. Hobart Cust, *I Maestri*, cit., p. 38. *Il pavimento del Duomo di Siena. L'arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo. Fonti e simbologia*, a cura di M. Caciorgna, R. Guerrini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, p. 82.

<sup>32</sup> B. Sani, *Artisti*, cit., p. 20, ripreso anche da C. Sisi - E. Spalletti, *La cultura*, cit., p. 349.

<sup>33</sup> «il lavoro della ricostruzione di quella porzione di pavimento della metropolitana, nel quale trovasi il quadro allegorico a graffito rappresentante la Ruota della fortuna è stato eseguito», in ASS, *Governo 386*, cc. s.n., adunanza del 28 marzo 1859.

<sup>34</sup> Anche questo su disegno di Mussini: cfr. ASS, *Governo 386*, c. s.n., adunanza del 19 dicembre 1860; cfr. anche adunanza del 10 settembre 1862.

<sup>35</sup> ASS, *Governo 386*, cc. s.n., adunanza 21 maggio 1863.

<sup>36</sup> La decisione di restaurare «la Ruota a colonnette» venne presa nell'adunanza del 10 settembre 1862, e fu data notizia dell'avvenuta conclusione del restauro nell'adunanza del 2 maggio 1865 (ASS, *Governo 386*, cc. s.n.).

<sup>37</sup> ASS, *Governo 386*, cc. s.n., adunanza del 19 dicembre 1860.



1. Pintoricchio (su disegno di), *Colle della Fortuna*, commesso marmoreo, 1506, Siena, Duomo, pavimento



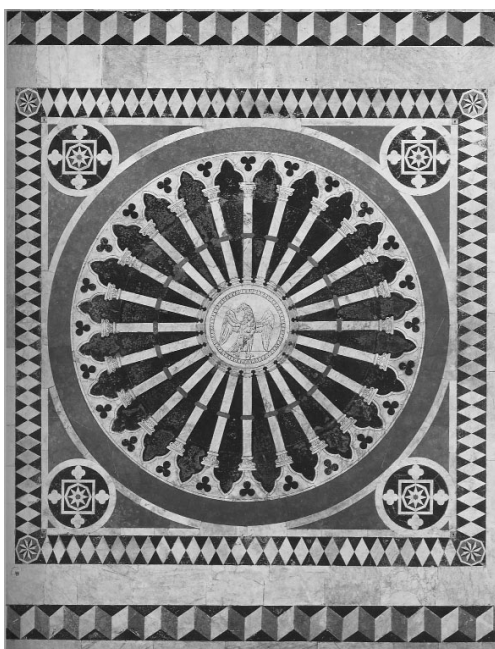


2. Leopoldo Maccari (su disegno di Luigi Mussini), *Lupa senese con le città alleate*, commesso marmoreo, 1865 ca., Siena, Duomo, pavimento

3. Anonimo senese, *Simbolo di Firenze*, mosaico, 1372 ca., Siena, Museo dell'Opera del Duomo



4. Luigi Mussini (su disegno di), *Ruota della Fortuna*, commesso marmoreo, 1859-60, Siena, Duomo, pavimento



5. Luigi Mussini (su disegno di), *Ruota della Fortuna*, commesso marmoreo, 1859-60, Siena, Duomo, pavimento, dettaglio

6. Leopoldo Maccari (su disegno di Luigi Mussini), *Ruota a colonnette*, commesso marmoreo, 1862-65, Siena, Duomo, pavimento



# Enea Becheroni scultore e restauratore a Siena: nuovi documenti

di Piergiacomo Petrioli

Enea Becheroni (Monteroni d'Arbia 1819-Siena 1855), allievo dell'intagliatore senese Antonio Manetti e quindi studente in quella fucina di valentissimi artigiani e artisti che fu l'Istituto di Belle Arti di Siena, nel quale poi divenne maestro d'ornato nel 1848, può essere ritenuto insieme ai più celebri Giovanni Duprè e Tito Sarrocchi, uno dei massimi rappresentanti della scultura purista toscana dell'Ottocento. Durante la sua breve vita, l'artista, come l'amico Sarrocchi, svolse pure attività rilevante di restauratore e, dal 1843 al 1846, si occupò dell'importante rifacimento delle statue e dei rilievi della Cappella di Piazza del Palazzo Pubblico di Siena<sup>1</sup>.

La Cappella di Piazza (Fig. 1) iniziò ad essere edificata, in seguito ad un voto della comunità senese, dopo la pestilenza del 1348. All'esecuzione dell'elegante edificio gotico-rinascimentale presero parte molti artisti nel corso degli anni; iniziata infatti da Domenico d'Agostino fu decorata da Mariano d'Angelo Romanelli e Bartolomeo di Tommè e, nel 1470, Guidoccio Cozzarelli inserì, nella balaustra in basso, le figure dell'*Ars Metrica* e della *Geometria*. Inizialmente, come pure testimoniato da due celebri dipinti quattrocenteschi di Sano di Pietro e Neroccio di Bartolomeo<sup>2</sup>, la cappella terminava con una semplice tettoia in mattoni, la quale, nel 1468, per opera di

<sup>1</sup> Per una biografia dell'artista vedi: G. Milanesi, *Memoria di Enea Becheroni scultore senese*, Siena, Tipografia dell'Ancora, 1855; B. Sani, *Enea Becheroni*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, 20 maggio - 30 ottobre 1988), a cura di E. Crispolti - B. Sani, Siena 1988, Milano-Roma, De Luca, 1988, pp. 76-80; C. Sisi - E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Milano, Pizzi, 1994, *passim*. Il Becheroni restauratore è documentato anche, dopo i lavori alla Cappella di Piazza, come collaboratore per il restauro della facciata del Duomo di Siena (scrive infatti il Milanesi sempre nella *Memoria di Enea Becheroni*: «... né passarono molti anni, che fu posto a rivedere i lavori ornativi del restauro assai più importante della facciata del Duomo»); inoltre un documento in data 9 febbraio 1852 attesta come dai conservatori Saracini, Mussini e Marchi, venissero commissionati lavori di restauro al Duomo al Becheroni, aiutato dai fedeli scalpellini Radicchi (W. Loseries, *Restaurierungen und Denkmalpflege des Doms 1798-1998*, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di P. A. Riedl - M. Seidel, vol. 3.II.2, *Der Dom S. Maria Assunta, Architektur*, München, Bruckmann, 2006, p. 829, doc. 238). Nel 1853 Becheroni viene ingaggiato per il rifacimento di una lupa-doccione posta su un lato del Palazzo Pubblico (G. Milanesi, *Memoria*, cit.; F. Fabiani, *La cappella di Piazza a Siena: storia, materiali, conservazione*, in «Quaderni di storia dell'architettura e restauro», XX, 1998, p. 158, n. 87).

<sup>2</sup> Sano di Pietro, *La predica di San Bernardino*, 1450 ca., Siena, Museo dell'Opera del Duomo; Neroccio di Bartolomeo, *La predica di San Bernardino, ante 1468*, Siena, Museo Civico.

Antonio Federighi, venne sostituita da una elegante volta ornata di ghirlande e nicchie e conclusa da un classicheggiante fregio con grifi<sup>3</sup>.

Il presente articolo vuole essere complementare aggiunta con nuovi documenti dall'Archivio Storico del Comune di Siena, all'esautistico studio sui restauri della Cappella di Piazza firmato da Francesca Fabiani<sup>4</sup>, con qualche relativa considerazione di carattere storico-stilistico.

Secondo quanto ritenuto generalmente, si attribuiva infatti alla mano del Becheroni il rifacimento in stile neogotico unicamente del margine inferiore con gli ornati e le figure dell'*Ars Metrica* e della *Geometria* nel 1845. Bernardina Sani, ad esempio, nella sua pionieristica riscoperta dello scultore-restauratore senese, ricorda che appunto in quell'anno Becheroni presentò all'esposizione annuale di Belle Arti di Siena due modelli in gesso dei rilievi in stile tardogotico del Cozzarelli, per approntarne la copia<sup>5</sup>. Tuttavia i documenti reperiti nell'Archivio Storico del Comune di Siena, completano quanto scritto dalla Fabiani<sup>6</sup>, dimostrando come l'intervento del giovane scultore avvenne in due distinte fasi, di cui la prima precedente al 1845, e che tale restauro sia inoltre stato alquanto più massiccio ed esteso al rifacimento di molti pezzi anche della parte superiore della cappella. Tali testimonianze scritte, note di pagamento del Comune di Siena al restauratore ed ai suoi collaboratori, mettono in luce, oltre all'attività del cantiere di restauro della Cappella di Piazza, con gli acquisti dei marmi dalle cave senesi di Montarrenti e i lavori dei vari maestri scalpellini (Antonio, Federigo, Pietro e Stefano Radicchi, Pietro Renai e Tommaso Barlucchi), la magistrale versatilità tecnica del Becheroni nel riprodurre stili fra loro differenti, spaziando dal gotico di metà Trecento al classicismo rinascimentale del quindicesimo secolo, applicando una idea di restauro-rifacimento uguale a quella che seguirà, in maniera ancor più radicale, il suo collega Sarrocchi per la Fonte Gaia, ove i pezzi in grave stato di conservazione vengono rimossi e sostituiti da nuovi «in stile».

La Cappella di Piazza versava agli inizi del XIX secolo in assai precarie condizioni a causa dei secolari danni del tempo e degli uomini; ad esempio, come testimonia-

<sup>3</sup> Sulle vicende decorative della Cappella di Piazza vedi: B. Degenhart, *Der Entwurf zur Cappella del Campo in Siena*, in *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*, München, Hirmer, 1965, pp. 93-100; M. Cordaro, *Le vicende costruttive*, in *Il Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Siena, Monte dei Paschi, 1983, pp. 64, 82, 88; I. Hueck, *Qualche osservazione sulle sculture della Cappella di Piazza a Siena*, in «Antichità viva», XXVIII, 2/3, 1989, pp. 66-72; F. Fabiani, *La cappella*, cit., pp. 143-166.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> B. Sani, *Enea Becheroni*, cit., p. 77.

<sup>6</sup> Cfr. F. Fabiani, *La cappella*, cit., pp. 150-153. Nel suo articolo la studiosa afferma che all'epoca (1998) non poté accedere alla consultazione delle filze dell'Archivio Storico del Comune di Siena.

to da varie incisioni e dipinti, persone erano solite arrampicarvisi per meglio assistere a palii, giostre, pallonate e cacce varie<sup>7</sup>, oppure vi si accendevano torce e fiaccole per illuminare la piazza di notte<sup>8</sup>, ed infine v'è documento pure di una bottega di *salumaio* (ovvero una salumeria) addossata alla cappella dal lato di via Pescheria<sup>9</sup>. In una relazione del 19 aprile 1839 l'ingegnere circondariale Raffaele Rimediatti denunciava in pratica come le incrostature marmoree cadessero a pezzi e fossero pericolose per i passanti<sup>10</sup>. Le condizioni dell'edificio erano dunque tanto malsicure che l'architetto Lorenzo Doveri e il gonfaloniere Antonio Palmieri ne avevano ipotizzato addirittura la demolizione nel 1833<sup>11</sup>, demolizione ribadita anche dall'ingegner Zanetti nel 1841<sup>12</sup>. Fortunatamente siffatto progetto non ebbe seguito ed anzi, ottenuto un finanziamento dalla banca del Monte dei Paschi, si provvide a restaurarla, affidando la commissione al ventunenne scultore Becheroni, poiché, come ricorda il Milanese: «non era a Siena nessuno che meglio di lui s'intendesse di quell'arte, gli fu commesso di restaurare la cappella detta di Piazza, dove rifece molto bene, e seguendo l'antico, alcune

<sup>7</sup> Vedi ad esempio il dipinto di Vincenzo Rustici, *Caccia dei tori*, 1585 ca., Siena, Collezione Monte dei Paschi e l'incisione di Bernardino Capitelli, *Feste per il Granduca XX ottobre 1632* (le opere sono riprodotte in R. Barzanti - A. Cornice - E. Pellegrini, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Monte dei Paschi, 2006, rispettivamente p. 240, fig. 174 e p. 247, fig. 179).

<sup>8</sup> Il Macchi, nel suo manoscritto, registra ad esempio che il 29 luglio 1707, essendo costume, durante la festa del Granduca, bruciare dei cenci, nella notte dalla Torre del Mangia cascò un infuocato «ballotto sopra il tetto di questa cappella e fece distruggere del piombo e bruciò de' legnami e bisognò risarcire questo danno» (Archivio di Stato di Siena, [d'ora in poi ASS], G. Macchi, *Memorie*, 1730 ca., ms. D.107, c. 933). Vedi anche l'incisione di Domenico de' Rossi, *Corteo notturno in onore di Violante di Baviera*, 1718 e il dipinto di Giuseppe Zocchi, *Fiaccolata in onore dei Granduchi*, 1739-1751, Siena, Collezione Monte dei Paschi, riprodotti rispettivamente R. Barzanti - A. Cornice - E. Pellegrini, *Iconografia di Siena*, cit., p. 263, fig. 188 e p. 270, fig. 191.

<sup>9</sup> La bottega è visibile chiaramente nelle incisioni di Bernardino Oppi, *Piazza del Campo*, 1650, Gaspero Pecchioni, *Piazza del Campo*, 1761, Domenico de' Rossi, *Palio*, 1718, e nella veduta di Giuseppe Zocchi, *Palio*, 1739-1751, Siena, Collezione Monte dei Paschi (le opere sono riprodotte rispettivamente in: ivi, p. 252, fig. 182; p. 222, fig. 166; p. 264, fig. 189; p. 268, fig. 190). La bottega compare anche nella sopracitata incisione del Capitelli (vedi nota 7). Cfr. anche F. Fabiani, *La cappella*, cit., p. 151.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> ASS, *Governo di Siena*, 386, II, «Deputazione dei Conservatori dei Monumenti di Belle Arti di Siena», *Libro delle Deliberazioni dal 1 dicembre 1829 al 20 luglio 1857*, Adunanza del 22 gennaio 1833: «Non presero poi i Signori congregati alcuna determinazione in proposito della Cappella esistente sotto la torre del Palazzo Pubblico, cappella formante una dipendenza dell'Opera della Metropolitana della quale il prefato architetto Sig. Doveri, non meno che il Sig. Cav. Antonio Palmieri Gonfaloniere mostrarono esser tale lo stato rovinoso da doversene fra non molto tempo suggerire la demolizione, attesa la soverchia spesa che si richiederebbe per il suo riattamento». Vedi anche: F. Fabiani, *La cappella*, cit., p. 150.

<sup>12</sup> Ivi, p. 151.

parti che erano guaste o in tutto perdute»<sup>13</sup>. Una lettera in data 27 ottobre 1840 del conte Mario Nerucci sollecitava i doverosi interventi<sup>14</sup>, confermati da una perizia del 27 marzo 1841, in cui si ribadiva la necessità di restaurare i pilastri, l'arcata e il cornicione dalla parte del Pubblico Palazzo, altre parti del lato in faccia a Fonte Gaia e alcuni animali dal lato di Pescheria<sup>15</sup>. In pratica l'intervento concernette l'edificio nella sua interezza, non solo la parte inferiore in stile gotico, compreso quindi il fregio del Federighi, non esente dalla rovina della cappella, come tutta la decorazione scultorea<sup>16</sup>. I pagamenti emessi dal Comune di Siena a Becheroni ed ai suoi aiuti registrano puntualmente sia l'acquisto dei materiali sia il progresso dei lavori, mese per mese. Il 21 settembre 1841 viene rilasciato il permesso per l'acquisto di marmi al collaboratore dell'artista, Barlucchi e agli altri lapidisti<sup>17</sup>, spese che si succedono nel corso del tempo<sup>18</sup>. Dal 24 agosto al 13 settembre 1842 sono infatti registrati pagamenti riguardanti appunto il cornicione superiore<sup>19</sup>. Tale cornicione «venne in parte demolito e ricostruito integralmente, e altrove semplicemente tassellato. In seguito si conti-

<sup>13</sup> G. Milanese, *Memoria*, cit.

<sup>14</sup> Archivio Storico del Comune di Siena (d'ora in poi ASCS), *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, «Deliberazioni», titolo 19, 1843, lettera del cav. Mario Nerucci, 27 ottobre 1840, cc. sn.

<sup>15</sup> ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, «Deliberazioni», titolo 19, 1843, *Perizia dei più urgenti restauri da farsi nella Cappella di Piazza del Campo di Siena*, 27 marzo 1841, cc. sn.: «Restauro dei pilastri, e Arco e Cornicione dalla parte della Pubblico Palazzo. (...) di faccia alla Fonte. Per rifarsi animali di diverse specie di Pescheria».

<sup>16</sup> Scrive la Fabiani: «Si trattò di un intervento piuttosto radicale, che comportò la sostituzione di tutte le parti consunte, ricostruite su modelli ricavati dal vero» (F. Fabiani, *La cappella*, cit., p. 152). Lo scultore Steve Shaheen (comunicazione orale), esperto conoscitore della tradizionale lavorazione della pietra in Toscana, conferma come l'ottimo stato di conservazione specialmente di alcuni delicati dettagli decorativi (in particolare i nastri a bassorilievo delle corone floreali sopra l'arcate, gli ovuli e i dentelli) denunci una lapalissiana modernità, e pure la precisione tagliente e marcata ed a volte algida dei vari elementi (vedi l'anatomia di alcuni grifi del fregio, ad esempio) contrasti con uno stile rinascimentale genuino, mostrando invece quei caratteri tipici più di accademica copia da originale che di creazione diretta. Inoltre alcune lastre con il fregio dei grifi hanno tonalità marmoree differenti, che dichiarano diversa qualità ed età del marmo.

<sup>17</sup> ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, cc. sn., 21 settembre 1841: «Ordinazioni che vengono rilasciate alli scultori e scarpellini Barlucchi di Torri per improntare le varie qualità di marmi necessarie alla restaurazione della Cappella di Piazza del Campo, e le quali vengono da me ai medesimi rilasciate in ordine alla ufficiale de' 21 settembre 1841 firmata dalli Ill.mi Sig.ri Confaloniere della Civica Comunità, Sig. Cav. Mario Nerucci e Direttore dell'Istituto di Belle Arti».

<sup>18</sup> ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, cc. sn., 22 marzo-31 marzo 1842 («materiale dalle cave di Montarrenti»); 25 maggio-28 maggio 1842 («materiali»); 11 ottobre-13 ottobre 1842 («materiali»).

<sup>19</sup> ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, cc. sn.: «1 agosto-24 agosto 1842: Cornicione superiore. Cornice in marmo bianco (...) 24 agosto-13 settembre 1842: Cornicione superiore».



nuarono «a tassellare diverse modanature e membri del cornicione, dell'architrave e del fregio, ed a «murare diverse porzioni di cornici e stipiti di marmo nei pilastri e nelle nicchie»<sup>20</sup>. Altre note di pagamento relative agli scalpellini riguardano vari elementi decorativi, pilastri e cornicioni in marmo bianco, rosso e nero che vengono rifatti *ex novo*<sup>21</sup>. Da parte sua Becheroni, oltre alla supervisione del lavoro dei lapicidi eseguì, fra le altre cose, anche cinque animaletti dei doccioni i cui pagamenti sono registrati per l'ammontare di nove zecchini ciascuno (Fig. 2)<sup>22</sup>.

Al termine dell'opera nell'estate del 1844 appariva però chiaro come il rifacimento ottocentesco avesse creato una discrepanza estetica nella cappella; infatti poiché i restauri, ovvero gli elementi decorativi rinnovati contrastavano con il pessimo stato dell'originale rimasto *in loco* («tanto di nuovo eseguito attorno di essi fa vi è più risaltare il loro deperimento»<sup>23</sup>), si avvertì da parte del Nerucci l'esigenza di uniformare

<sup>20</sup> F. Fabiani, *La cappella*, cit., p. 152.

<sup>21</sup> ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, cc. sn, 22 marzo-31 marzo 1842 («cornice»); 18 aprile-21 maggio 1842 («zoccolo – scalino – fascia a cordone – scalino»); 30 maggio-23 luglio 1842 («lavori»); 13 settembre-11 ottobre 1842 («2 cornici di marmo rosso. Cornicione della terza nicchia»); 11 ottobre-21 novembre 1842 («Cornice di marmo rosso. Antonio, Federico e Pietro, Stefano Radicchi»); 21 novembre-15 dicembre 1842 («Antonio e fratelli Radicchi, cornice di marmo rosso»); 15 dicembre 1842-7 gennaio 1843 («Pietro e fratelli Renai per cornice di marmo rosso»); 7 gennaio-23 gennaio 1843 («scarpellino Antonio Radicchi»); 23 gennaio-24 febbraio 1843 («Scarpellino Pietro Renai per braccia 12 x 16 cornice di marmo rosso»); 24 febbraio-22 marzo 1843 («Scarpellino Antonio e fratelli Radicchi per fattura di sette pilastri di marmo rosso. Pietro Renai per braccia 23 lunghe. Fascia di marmo nero»); 22 luglio-12 agosto 1843 («Scarpellino Tommaso Barlucchi»).

<sup>22</sup> ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, cc. sn, 30 aprile 1842 («pagati £ 240 per due animaletti a Becheroni»); 13 settembre-11 ottobre 1842 («Scultore, due animali scolpiti in marmo bianco»); 11 ottobre-21 novembre 1842 («Scultore per due animali scolpiti»); 7 gennaio-23 gennaio 1843 («assistenza e lavoro»); 24 febbraio-22 marzo 1843 («Scultore per uno animale scolpito in marmo bianco»); 22 marzo-22 giugno 1843 («assistenza e lavoro £ 340»); 22 giugno-22 luglio 1843 («assistenza e lavoro £ 150»); 22 luglio-22 agosto 1843 («assistenza e lavoro £ 150»); 22 agosto-22 novembre 1843 («Note di spese di Operanti impiegati nei lavori per la riordinazione e restauro della Cappella della piazza del Campo di questa città, dal dì 22 agosto al dì 22 novembre, dell'Assistente A. E. Becheroni presentata dall'ingegnere di Circondario Sig. Maurizio Zannetti. Scultore: per mesi uno di assistenza ai lavori di scarpellino e prestata l'opera propria nei lavori di scultura £ 150 per fattura di un pezzo di capitello intagliato a foglia d'acanto £ 120. £ 270»); *Conti di spesa*, s.d. [dicembre 1843?] («n. 5 blocchi per animali, n. 2 blocchi per animali (...) Il Sig. Becheroni Enea per la costruzione rifinita dei 5 animali per la cappella vuole zecchini nove di ognuno»). Vedi in proposito anche F. Fabiani, *La cappella*, cit., p. 152.

<sup>23</sup> «... quali consunti bassorilievi ed ornati intagliati dei quattro corpi dei parapeti racchiudenti in un (...) con la cancellata, le tre arcate, vanno a restare di un tristo effetto nel loro stato attuale, perché il tanto di nuovo eseguito attorno di essi fa vi è più risaltare il loro deperimento (...). 3 giugno 1884 M. N.» (ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, «Deliberazioni», titolo 19, 1843, rapporto di Mario Nerucci, 3 giugno 1844, cc. sn.).

le decorazioni, quindi ancora l'artista senese si offrì di eseguire in diciotto mesi i due parapetti sagomati per la somma complessiva di 2.900 lire<sup>24</sup>. Nel gennaio del 1845 gli avancorpi dell'edificio venivano rimossi<sup>25</sup> e nel 1846 lo scultore iscrisse nel margine inferiore dei parapetti coi bassorilievi dal Cozzarelli: «Enea Becheroni il vecchio e guasto esemplare ritrasse e restaurò MDCCCXLVI»<sup>26</sup>.

Il restauro quindi procedette in due fasi distinte; una prima, generale, dal marzo 1842 al dicembre 1843, e la seconda dal 1845 all'anno seguente, relativa alla copia dei rilievi dell'*Ars Metrica* e della *Geometria* (Figg. 3-6).

Fra le vicende che poi riguardano la cappella dopo i restauri del Becheroni, v'è da registrare la notizia riportata dal quotidiano locale «Il libero cittadino», del 3 settembre 1896, che registra come vandali abbiano mutilato di due dita la figura dell'*Aritmetica* (Fig. 7)<sup>27</sup>.

Quello che emerge dalla lettura delle fonti documentarie è senz'altro il pessimo stato di conservazione dell'edificio a metà Ottocento e la portata dei restauri del 1842-46; Becheroni e le maestranze di scalpellini ai suoi ordini, come ricordato da Milanesi e dalle relazioni coeve, rifecero in stile e sostituirono gran parte delle decorazioni marmoree della cappella. Siffatti documenti dunque mettono in evidenza, considerate le alquanto deteriorate condizioni della cappella e il pesante intervento di rifacimento/restauro durato in pratica quattro intensi anni, la necessaria opportunità di valutare quanto effettivamente di originale sia sopravvissuto e quanto di ottocentesca rievocazione neogotica e neorinascimentale vi sia nella Cappella di Piazza di Siena.

<sup>24</sup> «Vedere la domanda diretta al Sig. Confaloniere dall'artista Enea Becheroni con la quale esponendo che giunto al termine dell'affidatoli restauro della pubblica cappella situata nella Piazza del Campo, restano in lacrimevole deperimento i due corpi anteriori con bassorilievi figurati, ed esprime il desiderio di restaurarli e rimuovere anche queste due parti della cappella stessa, obbligandosi ad eseguire tal lavoro in mesi diciotto per il prezzo di £ 2900» (ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, fasc. 37, 7 novembre 1844, cc. sn.). E pure ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, cc. sn., *Preventivo di spesa*, 15 novembre 1844, («due parapetti sagomati intagliati ed ornati di bassorilievi che corrispondono nel vuoto dell'arcata principale della cappella istessa»).

<sup>25</sup> ASCS, *Carteggi, atti e copialettere*, cat. XV, *Deliberazioni*, titolo 19, 1843, fasc. 133, 16 gennaio 1845, cc. sn..

<sup>26</sup> Cfr. B. Sani, *Enea Becheroni*, cit., p. 76 e F. Fabiani, *La cappella*, cit., p. 153. Una incisione di Nicholas Marie Joseph Ghapuy del 1850 circa presenta la cappella poco dopo il restauro (cfr. R. Barzanti - A. Cornice - E. Pellegrini, *Iconografia di Siena*, cit., p. 226, Fig. 168).

<sup>27</sup> «Vandalismi: stamattina uno di quei miserabili eroi del vandalismo – degno, se scoperto di una buona dose di legnate alla tedesca – rompeva, di sicuro con qualche arnese di ferro due dita della figura del bassorilievo del parapetto di sinistra della Cappella di Piazza Vittorio Emanuele» («Il libero cittadino», 3 settembre 1896). Ringrazio Patrizia Agnorelli per la segnalazione. La parte destra della testa della statua infine sembra essere stata danneggiata recentemente.



1. Siena, Cappella di Piazza



2. Enea Becheroni, *Animale fantastico*, marmo, 1843, Siena, Cappella di Piazza



3. Giacomo Cozzarelli, *Geometria*, marmo, 1470, Siena, Palazzo Pubblico
4. Giacomo Cozzarelli, *Ars Metrica*, marmo, 1470, Siena, Palazzo Pubblico



5. Enea Becheroni, *Ars Metrica*, marmo, 1846, Siena, Cappella di Piazza



6. Enea Becheroni, *Geometria*, marmo, 1846, Siena, Cappella di Piazza

7. Enea Becheroni, *Ars Metrica*, marmo, 1846, Siena, Cappella di Piazza, dettaglio





# Materia e immagine: il dibattito sul restauro dei mosaici a Venezia e Torcello tra rifacimento e conservazione

di Donata Levi

Nel 1880 vennero pubblicate nel «Bollettino ufficiale del Ministero» le *Norme per il restauro di mosaici antichi*<sup>1</sup>. La data è significativa, in quanto si pone proprio a ridosso delle polemiche di raggio internazionale sollevate dai restauri che erano stati eseguiti a Venezia nella Basilica di San Marco per opera dell'ingegner Giovambattista Meduna, proto dal 1836<sup>2</sup>, e dagli interventi che ancora si progettavano<sup>3</sup>.

La protesta avanzata dal conte Alvise Piero Zorzi con il suo libello *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*<sup>4</sup> aveva trovato un potente ed agguerrito fiancheggiatore in John Ruskin, proprio in quell'anno presente nella città le cui pietre, con le loro luci e le loro ombre, aveva celebrato quasi trent'anni prima. Scrivendo alla cugina, Mrs Severn, il 16 febbraio di quell'anno Ruskin menzionava il *pamphlet* di quello che definiva il suo nuovo amico: «the best thing I ever saw written on architecture, but by myself! and it is more furious than me!»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> «Ministero della pubblica istruzione. Bollettino ufficiale», gennaio 1880, VI, p. 59.

<sup>2</sup> Sulle vicende ottocentesche, oltre a F. Berchet, *I restauri moderni dal MDCCXCVII fino ad oggi – Norme per la conservazione del monumento*, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nei riguardi dell'arte e della storia da Scrittori Veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1881 [ma 1893], pp. 429-37, in particolare, pp. 431-32, vedi E. Vio, *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche*, in *Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 16-19 maggio 1995), a cura di E. Vio - A. Lepschy, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999, pp. 79-141, in particolare 11-125 e G. Cristinelli, *Restauro e conservazione nella basilica marciana: il superamento delle polemiche nel progressivo affinamento dei metodi*, ivi, pp. 257-88, in particolare pp. 265-76.

<sup>3</sup> M. Dalla Costa, *La basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: le idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le "Osservazioni" di A. P. Zorzi*, Venezia, La Stamperia di Venezia, 1983, p. 45.

<sup>4</sup> A.P. Zorzi, *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*, Venezia, s.n. 1877. Nello stesso anno Zorzi intervenne anche *Sulla demolizione della chiesa di S. Moisè* (Venezia, Tipografia del "Tempo", 1877) e più tardi contribuì alla famosa pubblicazione *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata*, cit. Vedi A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, vol. I, *Storia di una secolare degradazione*, Milano, Electa, 1972, pp. 202, 206; M. Dalla Costa, *La basilica di San Marco*, cit., che commenta il testo del 1877, C. Robotti, *Il significato del restauro della basilica di San Marco*, in *Scienza e tecnica*, cit., pp. 41-77, in particolare, pp. 52-67, cui si rimanda anche per la bibliografia precedente, e G. Romanelli, *Venezia nell'Ottocento*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento. II*, a cura di M. Isnenghi - S. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 933-965, in particolare pp. 963-964.

<sup>5</sup> *The Works of John Ruskin*, a cura di E.T. Cook - A. Wedderburn, London, George Allen & Co., 1903-1912, XXIV, lx, d'ora in poi cit. come J. Ruskin, *Works*.

Per questo libello Ruskin fornì una prefazione, in cui la riduzione di San Marco ad un «fantasma, anzi ad un cadavere» diventava emblematica del deleterio moderno sistema di utilizzo del lavoro meccanico a scopo di profitto. Una catastrofe europea che a Venezia si colorava di tinte ancora più forti:

«St. Mark's was the most rich in associations, the most marvellous in beauty, the most perfect in preservation, of all the eleventh-century buildings in Europe; and of St. Mark's, precisely the most lovely portions were those which have been now destroyed. Their mosaics especially were of such exquisite intricacy of deep golden glow between the courses of small pillars, that those two upper arches had an effect as of peacock's feathers in the sun, when their green and purple glitters through and through with light. But now they have the look of a peacock's feather that has been dipped in white paint»<sup>6</sup>.

È interessante che Ruskin sottolinei che quel che aveva più apprezzato nel *pamphlet* di Zorzi erano i passi in cui il nobile veneziano, solitario e degno erede dei signori dell'antica Repubblica, aveva illustrato la bellezza e la durezza dei materiali, di quei «marmi senza prezzo, inestimabili» della struttura originale che il restauro aveva distrutto:

«Your analysis of the value of colours produced by age, is new in art literature, and cannot possibly be better done»; ricordava al conte che anche un palazzo gotico a San Severo, un tempo appartenente alla sua famiglia, era stato «radiant» degli stessi venati alabastri purpurei di San Marco ed aggiungeva: «I was then a youth, and, in my love of geology, I painted them literally vein for vein»<sup>7</sup>.

Era una capacità di registrazione documentaria che poteva servire anche alla causa di Zorzi. Se qualcuno avesse pensato di mettere in questione le affermazioni del conte sulla distruzione dei colori di San Marco, Ruskin era in grado di fornire come prova un altro suo disegno giovanile, risalente al soggiorno veneziano del 1846 (Fig. 1); un disegno che aveva donato alle sue scuole di Oxford come il più bell'esempio di colori bizantini che poteva venir indicato e che serviva inoltre a ricordare ai suoi allievi non solo l'effetto della facciata com'era, ma anche le colonne d'Acri, presso la porta del Battistero, come le avevano poste gli antichi veneziani, senza cioè quei due orribili plinti sotto – che sono come se si dessero alla Pallade greca degli stivali dal tacco alto.

<sup>6</sup> Ivi, XXIV, 407-408 (*A letter to Count Zorzi*, 1877). Sulla complessità e l'accuratezza della lettura visiva di San Marco da parte di Ruskin, vedi J. Unrau, *Ruskin and St. Mark's*, New York - London, Thames and Hudson, 1984.

<sup>7</sup> J. Ruskin, *Works*, XXIV, p. 409.

Scettico e disincantato sulla possibilità di incidere sul corso degli eventi, reduce da una malattia che attribuiva anche al dolore per quanto accadeva a Venezia, due anni dopo, nel 1879, Ruskin individuerà uno spazio di resistenza, passiva e di retroguardia, nella raccolta di documentazione visiva. In una lettera circolare sollecita assistenza e finanziamenti per commissionare a giovani copisti «Memorial Studies of St. Mark's». La Circolare, più volte riedita nell'arco di due anni, fu distribuita ai visitatori della annuale Water-Colour Exhibition del 1879<sup>8</sup>. Qui Ruskin aveva avuto il permesso di esporre dieci fotografie che illustravano lo stato passato e presente di San Marco<sup>9</sup> e la Circolare diventava anche una suggestiva guida alla loro lettura, ed in particolare di nuovo alla lettura ed all'esaltazione delle qualità materiche, il cui valore anche sul piano estetico era incrementato dall'orma del tempo:

«Throughout the whole façade of St. Mark's, the capitals have only here and there by casualty lost so much as a volute or an acanthus leaf, and whatever remains is perfect as on the day it was set in its place, mellowed and subdued only in colour by time, but white still, clearly white; and grey still, softly grey; its porphyry purple as an Orleans plum, and the serpentine as green as a greengage»<sup>10</sup>.

Ed un'altra fotografia (*The Two Southern Porches*) forniva la chiave interpretativa in quanto testimonianza del degrado e della distruzione sì, ma causato esclusivamente dalla selvaggia e brutale trascuratezza con cui le parti restaurate erano state unite alle antiche: «The ancient dentils are bold, broad, and cut with the free hand, as all good Greek work is; the new ones, little more than half their size, are cut with the servile and horrible rigidity of the modern mechanic»<sup>11</sup>.

Poco prima era intervenuto in questi termini anche nel catalogo della mostra che aveva voluto dedicare a Prout e Hunt nelle sale della Fine Art Society di Bond Street. Pure qui aveva esposto anche alcuni suoi disegni e dagherrotipi, cogliendo al volo, nel catalogo, il nesso con uno degli acquarelli in cui Prout aveva raffigurato un angolo della Piazzetta (Fig. 2) – «the sweetest of all sacred niches in that great marble

<sup>8</sup> Ivi, p. lxii.

<sup>9</sup> Ivi, p. 416: «Postscript. By the kindness of the Society of Painters in Water-Colours I am permitted this year in view of the crisis of the fate of the façade of St. Mark's, to place in the Exhibition Room of the Society ten photographs, illustrative of its past and present state. I have already made use of them, both in my lectures at Oxford and in the parts of *Fors Clavigera* intended for Art-teaching at my Sheffield Museum; and all but the eight are obtainable from my assistant, Mr. Ward...».

<sup>10</sup> Ivi, p. 419.

<sup>11</sup> Ivi, p. 421.

withdrawing-room of the Piazzetta of St. Mark's»<sup>12</sup>. Era un'occasione per avanzare anche qui la richiesta di contributi per un'operazione avvalorata anche dalla presenza di alcuni disegni tratti dai mosaici ancora intatti, fatti eseguire da un allievo di Burne-Jones, T.M. Rooke<sup>13</sup>.

E di questa iniziativa veniva data notizia negli stessi mesi anche in uno dei capitoli di *St. Mark's Rest*, una storia di Venezia, scritta – recitava il sottotitolo – per aiutare i pochi viaggiatori che ancora si preoccupano per i suoi monumenti. Dedicato in gran parte ai mosaici di San Marco, *The Requiem* – questo il titolo del capitolo – si potrebbe pensare come costruito intorno a quella raffigurazione musiva del clero, del Doge e del popolo di Venezia (Fig. 3), che Ruskin carica di significati simbolici ed emblematici dell'antico onore, dell'imbattuta potenza, della sacra fede dell'antica Venezia:

«the most precious 'historical picture' this, to my mind, of any in worldly gallery, or unworldly cloister, east or west; but for the present, all I care for you to learn of it, is that these were the kind of priests, and people, and kings, who wrote this Requiem of St. Mark, of which, now, we will read what more we may»<sup>14</sup>.

Era una scoperta recente; scriveva a Charles Fairfax Murray il 20 maggio 1877, durante il soggiorno a Venezia:

«Can you join me on St. Mark's Place to-morrow at half-past nine, with your drawing materials? I am going up into the gallery, behind organ at St. Mark's, to study a mosaic plainly visible, and of extreme beauty and importance. A sketch of it, such as you have made of the Simeon's robe pictures, will be the most important work you or I have yet done in Venice...»<sup>15</sup>.

Era l'iscrizione che dava alla raffigurazione un valore particolare: «Pontifices – cleri – populus – Dux mente serenus». Ruskin aggiungeva: «As the root of *all* Serene Highness is not this worth drawing?». Nel caso di questo mosaico, come per tutti gli altri, la costruzione delle complesse associazioni mentali che essi evocavano si alterna nel testo ruskiniano alla segnalazione martellante dei guasti e dei restauri. Anche per questo mosaico – annotava in *St. Mark's Rest* –, se i volti, nonostante la rozzezza

<sup>12</sup> J. Ruskin, *Works*, XIV, p. 427.

<sup>13</sup> Ivi, p. 429. Erano i numeri 114 (*Floral Decoration*), 115 (*Madonna and David*) e 116 (*The Prophets*).

<sup>14</sup> J. Ruskin, *Works*, XXIV, p. 296.

<sup>15</sup> Ivi, p. xl.

dei tempi, erano tutti “nobili”, una figura sulla destra mostrava invece quanto “ignobile” poteva essere la moderna brutalità ed ignoranza<sup>16</sup>.

Come è noto, sull'onda dell'intervento di Ruskin del 1877, William Morris e Edward Burne-Jones in Gran Bretagna organizzarono, sul finire del 1879, una campagna di stampa (con lettere di Morris al «Daily News» ed al «Times»<sup>17</sup>) e una serie di incontri pubblici di protesta a Oxford, a Birmingham ed altrove, sollecitati dalla Society for the Protection of Ancient Buildings e puntualmente registrati nei rendiconti dell'associazione<sup>18</sup>.

Dunque, non è forse un caso che, in parallelo alla sospensione dei lavori di Meduna a San Marco<sup>19</sup>, provocata da queste polemiche, proprio ora venissero pubblicate le norme ministeriali sui mosaici<sup>20</sup>. Del resto, il ministro della Pubblica Istruzione, all'epoca ancora Francesco Paolo Perez, che proprio quel giorno avrebbe passato le consegne a Francesco De Sanctis, era stato chiamato personalmente in causa in un commento un po' irridente che Morris aveva inviato il 24 novembre al «Times»: il ministro si sarebbe detto stupito dell'improvvisa, recente sensibilità degli inglesi nei confronti del glorioso monumento veneziano<sup>21</sup> e Morris – ostentando un atteggiamento di autocritica – replicava candidamente che a molti inglesi avrebbe fatto piacere che vi fossero state delle interferenze esterne per sollecitare una maggiore attenzione per la salvaguardia delle testimonianze del proprio passato. Morris lanciò una petizione

<sup>16</sup> Ivi, p. 295.

<sup>17</sup> «Daily News», 1° novembre, e «Times», 24 e 29 novembre 1879 (anche in *The Collected Letters of William Morris*, I, 1848-1880, a cura di N. Kelvin, Princeton, Princeton University Press, 1984, rispettivamente pp. 528-30, 543 e 545-46).

<sup>18</sup> Vedi *The 3rd Annual Meeting of the Society: Report of the Committee*, London, Society for the Protection of Ancient Buildings, 1880, con un resoconto dell'intera vicenda. Sulla SPAB, fondata proprio nel 1877, vedi C. Miele, “A Small Knot of Cultivated People”: William Morris and Ideologies of Protection, in «Art Journal», 54, 2 (*Conservation and Art History*), 1995, pp. 73-79.

<sup>19</sup> Una rapida segnalazione degli interventi sui singoli mosaici, con ricco corredo iconografico, si trova in *Basilica patriarcale in Venezia. San Marco. I mosaici. Le iscrizioni. La Pala d'oro*, a cura di M. Andaloro, Milano, Fabbri, 1991.

<sup>20</sup> Effetto analogo ebbero negli stessi mesi le polemiche per quanto riguarda la Basilica di San Marco: esse solleccitarono infatti la nomina, in seno alla Commissione consultiva per la conservazione dei monumenti, di una Giunta incaricata di formulare i nuovi indirizzi di intervento. La relazione, stesa da Federico Berchet e presentata alla Prefettura di Venezia nel marzo 1880, auspicava fra l'altro l'adozione di un *Regolamento* che fu redatto dallo stesso Berchet ed approvato dal Ministero l'11 febbraio 1883 (F. Berchet, *I restauri moderni*, cit., p. 433).

<sup>21</sup> In una corrispondenza da Roma «The Times» del 22 novembre riportava notizie sull'indignazione del Ministero della Pubblica Istruzione, i cui funzionari avrebbero osservato come nessuno aveva protestato quando sotto il governo austriaco era stata restaurata e rifatta tutta la parte settentrionale (*The Collected Letters*, cit., p. 543, n. 1).

che fu firmata da 2000 persone, «including those of the most distinguished persons, by position, in the country, in statesmanship, literature, art, and science» e personalità politiche come Gladstone e Disraeli. Indirizzato al ministro dei Lavori Pubblici, il *memorial* giunse sicuramente anche al ministro della Pubblica Istruzione, questa volta incontrovertibilmente De Sanctis<sup>22</sup>. Il rilievo che la vicenda assunse fu notevole sia all'estero, sia in Italia<sup>23</sup>.

Se dunque nel gennaio del 1880 la pubblicazione delle *Norme* non è forse esente da preoccupazioni internazionali, la loro redazione nasceva tuttavia dalle consapevolezze maturate nel corso di una lunga attività di tutela presso la Divisione Belle Arti del Ministero da parte di uno dei suoi funzionari più esperti, Giovan Battista Cavalcaselle<sup>24</sup>. Erano norme che in sostanza disattendevano i desiderata puramente conservativi di Ruskin. Certo si raccomandava di acquisire, prima di ogni intervento, un'accurata documentazione, in particolare un'impronta, accompagnata, per precauzione, da una rilevazione dei colori; certo si raccomandava in primo luogo di limitare i danni solo stuccando le parti mancanti; ma era anche ammesso, se non auspicato, il rifacimento, seppur con materiali adatti («simili in tutto agli antichi coi quali è stato fatto il mosaico»), e, se si esigeva per il cartone preparatorio un'accuratezza filologica, questa era finalizzata a riprodurre «fedelmente, e con piena soddisfazione, le forme ed il colore di modo da comparire in perfetto accordo con l'originale»<sup>25</sup>. Inoltre, a dif-

<sup>22</sup> Il ministro dei Lavori Pubblici è citato come destinatario del *memorial* da Morris sia in una lettera a Ruskin del 3 novembre 1879, sia in una del 7 a Gladstone (*The Collected Letters*, cit., pp. 530 e 534 e pp. 538-39), ma è probabile che sia stato girato a quello della Pubblica Istruzione (ivi, p. 534, n. 1).

<sup>23</sup> *The 3<sup>rd</sup> Annual Meeting*, cit.: «The memorial was signed by 2,000 names. The press discussed the matter in the amplest and most open way, and in short at home public opinion was thoroughly roused. Of course this could not fail to have its effect in Italy, where to a certain extent it was misunderstood, and supposed to indicate ill feeling towards that country: a supposition quite without foundation, we believe, and which the Committee guarded against from the first by the careful wording of all its communications. At any rate the movement excited so much attention in Italy that the Italian Ministry published, through the columns of the *Times*, what amounted to an official declaration on the subject, the purport of which was that the information about the rebuilding was wrong; that the whole subject was already under reconsideration, and taken out of the hands of the local authorities to be lodged in that of the central Ministry; that it was generally understood how disastrous the last restoration - that of the South Front - had been; and that this one would be conducted in a different and less sweeping way». Vedi anche A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, cit., p. 206, dove cita una corrispondenza da Londra pubblicata ne «L'Adriatico» il 5 aprile 1880.

<sup>24</sup> Vedi V. Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle belle arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXXI, 96-97, aprile/settembre 1996, pp. 189-198, che riporta anche il breve testo con le *Norme* (p. 197).

<sup>25</sup> In sostanziale consonanza con la posizione di Pietro Estense Selvatico che nel 1852 in una Relazione contenente «Proposte per la conservazione e custodia» di San Marco, pubblicata sette anni dopo (in P.

ferenza della quasi coeva circolare per il restauro dei dipinti murali<sup>26</sup>, dove si menziona più volte la figura del «restauratore», qui si parla della necessità di affidare il lavoro a un «mosaicista capace»: non si prefigura solo un lavoro meccanico di consolidamento e di stesura di una “tinta neutra” nelle lacune, come per gli affreschi, ma un’operazione di restauro che diventa sinonimo di rifacimento.

Una discrasia fra il trattamento di mosaici e quello dei dipinti murali, del resto, si nota già nel famoso scritto che Cavalcaselle indirizza al ministro Carlo Matteucci nel 1863 dalle pagine della «Rivista dei Comuni Italiani»<sup>27</sup>. Se il passo preliminare e indispensabile è, nel caso di un mosaico che minaccia di cadere, «quello di assicurarlo alle muraglie con mezzi meccanici, per esempio con ispranghe di ferro, occhielli» e, se ciò non basta, di «staccarlo tutto o in parte, secondo che fa bisogno per rimetterlo poi con nuovo cemento al suo luogo», dunque secondo un’ottica puramente conservativa, il trattamento delle lacune sembra poter seguire delle alternative. Una è più rigorosa: «Se in un mosaico mancano dei pezzi, si deve provvisoriamente riempirne i buchi con buon cemento in modo da arrestare il male; e volendovi dipingere imitando il mosaico, si dovrà prender cura di non toccare sotto alcun pretesto l’antico», sottolineando la reversibilità di queste riparazioni («senza recar danno al mosaico stesso; che se invece fossero state eseguite con nuovo mosaico, difficilmente si possono levare le parti nuove che non armonizzassero col resto per passare ad un migliore restauro»). L’altra invece, pur con tutti i controlli (centrali) possibili, prevede esplicitamente un «restauro a mosaico», preceduto dall’obbligo per l’artista «di fare una copia a colori per dar prova che egli intende lo stile, il carattere e la maniera del lavoro che si propone di restaurare. Sarebbe questa una copia colorata, un facsimile dell’antico colle sue parti mancanti aggiunte, e come dovrebbe essere quando fosse compiuto il lavoro del restauro»<sup>28</sup>.

Sembra comunque che si tratti di un restauro poco attento alle caratteristiche materiche dell’opera, o per lo meno a quelle particolarità impresse alla materia dal pas-

Selvatico - C. Foucard, *Monumenti artistici e storici delle provincie venete descritti dalla commissione istituita da sua altezza I.R. il serenissimo arciduca Ferdinando Massimiliano*, Milano, Stamperia di Stato, 1859), parlava sì della prioritaria necessità di un consolidamento, ma suggeriva anche la sostituzione delle parti deteriorate, «serbando l’antico carattere».

<sup>26</sup> La circolare, sempre opera di Cavalcaselle, fu pubblicata nel 1879. Vedi V. Curzi, *Giovane Battista Cavalcaselle*, cit. e D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell’arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 350-353.

<sup>27</sup> G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell’insegnamento accademico*, in «Rivista dei Comuni Italiani», III, fasc. IV, V e VI, pp. 33-58, 25-43 e 33-46, ripubblicato nello stesso anno come opuscolo, Torino, Tip. Subalpina di Zoppis e Marino, 1863, dal quale qui si cita.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 34-35.

saggio del tempo e dal naturale invecchiamento: anche nella scuola di restauro, di cui Cavalcaselle auspica in questa memoria l'istituzione, il *training* sembra soprattutto legato alla visualità e, quando si accenna a colori, vernici e smalti, si fa poi riferimento alla possibilità di creare un laboratorio «dove un professore di chimica darà un corso di lezioni applicato a questa parte dell'arte»<sup>29</sup>. Se vi è attenzione alla materia, questa è più sulla scia dell'interesse per quei ritrovati che potremmo definire «alla Salviati», per quei nuovi sistemi di applicazione moderna e di uso di tessere di terracotta, che in quegli anni trovavano utilizzo sia nei restauri di San Marco o di Torcello, sia nella confezione di opere moderne (come nella decorazione del South Kensington Museum<sup>30</sup>): tessere tutte uguali, non della ricca varietà cromatica di quelle antiche, nessuna delle quali era esattamente uguale all'altra, tessere – scrive Ruskin – che poste dalla ditta Salviati sul pavimento di San Marco lo rendono «as flat as an oilcloth»<sup>31</sup>.

Delle incertezze fra le quali sembrano oscillare le proposte del 1863 si potrebbe forse trovar riscontro anche in una memoria manoscritta dell'anno precedente, inviata, insieme ad un curriculum vitae, sempre al Matteucci, in cui Cavalcaselle già segnala come urgente la necessità di «portar l'attenzione sopra i molti mosaici che pur troppo vanno in deperimento, e quel che è peggio, il più delle volte finiscono per perdersi coi cattivi restauri svisandone i caratteri»<sup>32</sup>. Tali incertezze sembrano riscontrabili anche laddove il conoscitore, additando esempi di buoni e cattivi restauri, annovera fra i primi quelli effettuati nella Cattedrale di Cefalù da Rosario Riolo: sono restauri che si configurano in molte figure come pesanti interventi di rifacimento in sti-

<sup>29</sup> Ivi, p. 36.

<sup>30</sup> M. H. Floyd, *A Terra-Cotta Cornerstone for Copley Square: Museum of Fine Arts, Boston, 1870-1876*, by Sturgis and Brigham, in «The Journal of the Society of Architectural Historians», 32, 2, May 1973, pp. 83-103, in particolare p. 93. Vedi anche, ma soprattutto per quanto riguarda la produzione vetraria della ditta, R. Liefkes, *Antonio Salviati and the Nineteenth-Century Renaissance of Venetian Glass*, in «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1094, May 1994, pp. 283-290.

<sup>31</sup> J. Ruskin, *Works*, X, 116. La notazione sul nuovo pavimento è del 1877 ed è inserita nella Travellers' Edition di *Stones of Venice*; si riferisce ad un passo della I edizione di *Stones*, dove descrive invece in dettaglio la ricchezza di sfumature dell'antico pavimento: «The fact is that no two tesserae of the glass are exactly of the same tint, the greens being all varied with blues, the blues of different depths, the reds of different clearness, so that the effect of each mass of colour is full of variety, like the stippled colour of a fruit piece. The intermediate circles have golden stars set on an azure ground varied in the same manner: and the small crosses seen in the intervals are alternately blue and subdued scarlet, with two small circles of white set in the golden ground above and beneath them, each only about half an inch across (this work, remember, being on the outside of the building and twenty feet above the eye), while the blue crosses have each a pale green centre».

<sup>32</sup> Per la memoria del 24 giugno 1862, seguita poi da un'integrazione del 24 agosto, vedi D. Levi, *Storiografia artistica e politica di tutela: due memorie di G.B. Cavalcaselle sulla conservazione dei monumenti (1862)*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Bagheria, Aiello & Provenzano, 2004, pp. 53-76.



le, fatto che era ben noto allo stesso Cavalcaselle<sup>33</sup>. Nel mosaico Cavalcaselle avvertiva evidentemente un distacco fra “materia” e “immagine”, fra fase progettuale e procedimenti meccanici di esecuzione, che certo non rinveniva negli affreschi, il che portava a privilegiare una preminenza della salvaguardia dell’aspetto rispetto alla materia. Già Valter Curzi notava che i mosaici rientravano evidentemente, anche per Cavalcaselle, nella caratterizzazione storica dell’edificio che li conservava, tanto da non poterne essere separati e da ricadere quindi nei principi del restauro architettonico alla Viollet Le Duc<sup>34</sup>, volto – come succederà del resto ad Assisi, dove Cavalcaselle sarà impegnato anche sul piano degli “arredi” della basilica – al recupero di una originaria autenticità a scapito delle stratificazioni storiche<sup>35</sup>.

Non in piena consonanza con le norme relative ai dipinti murali né in accordo o acquiescenti, sul piano metodologico, con le posizioni che emergevano dalle proteste per San Marco, le *Norme per il restauro dei mosaici antichi* hanno inoltre statuito incerto: infatti, benché pubblicate sul «Bollettino», esse non rivestono il carattere cogente di “circolare”. Implicitamente questo statuto incerto sembra emergere anche in occasione di un restauro di poco successivo attuato in un’altra chiesa della laguna, anch’essa luogo privilegiato delle meditazioni ruskiniane, la basilica di S. Maria Assunta di Torcello<sup>36</sup>.

È un intervento che mi pare sia sfuggito ad Irina Andreescu, alla quale si devono le ricerche più approfondite sulla decorazione musiva della cattedrale (anche se in particolare su quella della controfacciata) e sulle sue vicende conservative. Basandosi su una ricchissima documentazione tratta dagli archivi veneziani, la studiosa ha dipanato i fili di una situazione complessa, che vede anche episodi con risvolti penali, quando, a metà Ottocento, si scopre la cattiva condotta del restauratore Moro, accusato di aver premeditatamente cercato di danneggiare gli affreschi per ricavarne degli utili e di aver sostituito numerose teste antiche, ancora in buono stato, con delle nuove, per staccarle e poi venderle<sup>37</sup>. All’ampia documentazione prodotta dalla An-

<sup>33</sup> Su questa vicenda, vedi ivi, pp. 57-58.

<sup>34</sup> V. Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle*, cit., pp. 191-192.

<sup>35</sup> G. Manieri Elia, *Restauro e ripristini nella Basilica di Assisi nella seconda metà dell’Ottocento: il problema delle superfetazioni*, in *Documentare Assisi*, a cura di D. Levi, Pisa, Scuola Normale Superiore, in corso di pubblicazione.

<sup>36</sup> All’isola di Torcello, alla sua storia e ad i suoi monumenti è dedicato il II capitolo del secondo volume di *Stones of Venice* (1853), mentre in più occasioni i mosaici della basilica sono indicati come esemplare forma di decorazione in rapporto all’architettura (J. Ruskin, *Works*, VIII, p. 184 [*Seven Lamps*] e IV, p. 305 [*Modern Painters*, II])

<sup>37</sup> I. Andreescu, *Torcello, I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Denier: têtes vraies, têtes fausses*, in «Dumbarton Oaks Papers», 26, 1972, pp. 183-223 e *Torcello, III. La Chronologie relative des mosaïques pariétales*, ivi, 30, 1976, pp. 247-341.

dreescu si può ora aggiungere un ulteriore tassello relativo al mosaico dell'abside, raffigurante la Madonna e gli apostoli, che fu oggetto di un intervento di consolidamento nella seconda metà degli anni Ottanta<sup>38</sup>. I criteri adottati, le scelte messe in atto e le motivazioni offerte presentano alcuni motivi d'interesse anche in riferimento al quadro generale sopra delineato.

La vicenda si snoda per quattro anni a partire dall'aprile del 1885. In quell'anno è a Torcello anche Cavalcaselle, che però, stando a quanto è rimasto fra le sue carte, senza curarsi di segnalare restauri o rifacimenti prende nota in alcuni frettolosissimi appunti solo delle scene del *Giudizio* nella controfacciata<sup>39</sup> (da inserire probabilmente nell'edizione italiana della *Storia della pittura* che stava dando alle stampe)<sup>40</sup>. A questa visita potrebbe tuttavia risalire una "memoria" che gli viene fornita da un corrispondente locale, Guglielmo Botti, il restauratore già attivo per Cavalcaselle ad Assisi e dal 1874 Ispettore alle R. Gallerie dell'Accademia di Venezia; una "memoria" che, seppur in maniera imprecisa, dava conto delle principali recenti vicende del complesso ed era accompagnata da due schizzi (Figg. 4, 5):

«Mi dicono che /nel 1848 / la chiesa di Torcello venne rialzata la parte superiore di oltre un metro e quindi tutto il Musaico rappresentante il Crocifisso, la Madonna e S. Giovanni furono rifatti intieramente di nuovo nel 1872 dal vivente Salviati, come in-

<sup>38</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento, 1860-1880, Divisione Monumenti, b. 605, fasc. 1133.16. Tale documentazione mi è stata gentilmente segnalata da Martina Visentin e Marco Mozzo

<sup>39</sup> Vedi Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV 2030 (=12271), XVIII, *Pittura Veneziana del Trecento*, cc. 29, dove è annotata la data 1885, e 31. Anche le cc. 34 e 35 recano disegni d'insieme del *Giudizio Universale* e potrebbero riferirsi sia ad un altro viaggio che ebbe luogo nel 1883 sia a ricognizioni precedenti. Torcello compare infatti fra le tappe di un itinerario dell'ottobre di quell'anno, comprendente Pesaro, Padova, Venezia, Vicenza, ecc., con una nota relativa a «Venezia antichi e grotta a Torcello e Murano» ed un riferimento a «segni fatti, fogli vecchi che aveva con me» con tutta probabilità dal *Giudizio finale* (ivi, It. IV 2034 [=12275]). Il mosaico «inside and above the portal of the cathedral», attribuito al XII secolo era già stato brevemente segnalato in J.A. Crowe - G.B. Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, London, Murray, 1871, I, p. 17, e in G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, I, *Dai primi tempi cristiani fino alla morte di Giotto*, Firenze, Successori Le Monnier, 1875, pp. 120-21.

<sup>40</sup> Evidentemente Cavalcaselle non fece in tempo ad inserire gli aggiornamenti del 1885 nella II edizione del I volume, pubblicata sempre dai Successori Le Monnier, nel 1886 (che ripropone per la parte relativa a Venezia e Torcello il testo del 1875). Li inserì invece nel IV volume (G.B. Cavalcaselle - J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, IV, *I pittori contemporanei ai Fiorentini ed ai Senesi dei secoli XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1887), nel capitolo X, *Pittori veneziani*, in cui in nota (pp. 269-72) inserisce un'ampia descrizione della controfacciata.

fatti ogni orbo vede che di antico poco rimane in tutto quel mosaico. La maggior parte delle teste furono tolte da un tale per venderle agli inglesi, e che il Governo austriaco scoperto un tal furto condannò alla galera quel tale per otto o dieci anni. Molte di quelle bellissime teste or si conservano ancora oggi nel Museo di Torcello, e sono opere stupende dell' arte del mosaico, che giudico del X o XI secolo»<sup>41</sup>.

Pur per interposta persona, la presenza di questi fogli fra i disegni cavalcaselliani segnala il suo interesse per la tutela della decorazione musiva della cattedrale. Anche se non è chiaro se la visita di Cavalcaselle preceda o segua, non sarà forse causale l'iniziativa del Prefetto di Venezia, che il 2 aprile 1885 avvisa il Ministero di seri danni all'abside:

«dal fondo d'oro del mosaico ove campeggia la superba figura della Vergine è caduto un pezzo largo cm. 10 ed alto 30, (...) altre pietruzze e pezzettini di smalto sono pure altre volte cadute, sebbene i mosaici sieno assicurati in piccioli arpesetti di rame; (...) i mosaici soffersero per la incuria e pel tempo, (...) [e] in gran parte, forse per un terzo dell'intera superficie, presentano dei rigonfiamenti dovuti al distacco dalla parete»<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV 2030 (=12271), XVIII, c. 36v; cfr. G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Storia della pittura*, cit., IV, p. 270: «Come si facessero sino a questi giorni la riparazione ai mosaici, ne abbiamo un esempio anco in questi di Torcello, dove in luogo di riparare le parti che minacciavano rovina assicurandole alle pareti, venivano demolite e colla scorta di un lucido che molto inesattamente si faceva prima di demolire le antiche, quelle parti venivano poi rifatte. Nel Museo di Torcello si possono vedere quindici teste che poterono recuperarsi prima che con le altre fossero portate fuori del paese». La c. 36 sul recto reca un disegno della stessa mano «Cristo in Croce e Madonna e S. Giovanni Evangelista. Torcello interno della facciata rifatto nuovo nel 1872»; cfr. G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Storia della pittura*, cit., IV, p. 269: «La prima volta che fummo a Torcello più non rimanevano della parte superiore del mosaico se non le gambe del Salvatore Crocifisso e la parte inferiore delle due figure ai lati della Croce, della Vergine cioè e dell'Evangelista Giovanni. Nel restauro questa parte venne demolita; e dopo che sono stati alzati i muri, nell'occasione in cui fu rinnovato il tetto, venne fatto a nuovo in un posto poco più alto di quello in cui era prima. A ricordo del primitivo mosaico più non rimangono che i piedi del Cristo, separatamente confitti sulla croce». Alla c. 33, il disegno di uno degli arcangeli presenta il commento: «uno dei due grandi angeli a mosaico nell'interno della facciata e che dicono rifatti da un certo Moro nel 1838. E pur troppo si vede che sono moderni!». Si veda invece il giudizio positivo di E. Viollet-Le-Duc, *De la restauration des anciens édifices en Italie*, Paris, 1872, citato in C. Robotti, *Il significato del restauro*, cit., p. 44: «La graziosa chiesa di Santa Maria dei Miracoli è appena stata restaurata, e questo lavoro è irreprensibile; i mosaicisti non incrociano mai le braccia. Non so come se la caveranno per il difficile restauro dei mosaici di San Marco, ma essi hanno terminato quello del 'Giudizio finale' della curiosa chiesa di Torcello ed ho potuto constatare *de visu* il merito di tale lavoro».

<sup>42</sup> La corrispondenza e le relazioni relative a questo intervento di restauro si trovano nel fascicolo dell'Archivio centrale dello Stato, citato *supra* (nota 38).

La proposta era di «praticare l'assicurazione dei mosaici con punte di rame, ed il lievo mediante carta e tela pel ricollocamento a posto sulle nuove scalette o sopra intonaco di Portland a barrette di quelli che più ne hanno bisogno». Si avanza anche il nome di un operatore, Augusto Agazzi, «Direttore dello studio di mosaico della Basilica di San Marco»<sup>43</sup>, sotto la sorveglianza di Nicolò Battaglini, direttore del museo di Torcello<sup>44</sup>.

Se già alla fine di maggio viene commissionata l'impalcatura, alla fine di luglio il Prefetto invia un'ulteriore, più allarmante segnalazione. Durante una visita congiunta ai mosaici, Battaglini e Agazzi avevano riscontrato che il mosaico era pericolosamente staccato dal muro per circa 80 mq. Vista l'entità del danno è in questa occasione che Battaglini propone che si proceda contestualmente anche alla «riparazione dei guasti recati ai mosaici dal restauratore Moro» tra gli anni 1835-1840. Benchè il Genio Civile si dimostrasse dubbioso, l'Agazzi si sarebbe impegnato a condurre le operazioni di «radicale ristauro», invece che un semplice intervento di «assicurazione», per una somma solo lievemente superiore: 1000 lire invece di 700.

La risposta del Ministero è datata 4 settembre. A riprova per noi dell'incerto statuto delle norme di cinque anni prima, essa tralascia di farvi riferimento, segnalando invece come si trattasse ancora di mettere a punto un'omogenea metodologia d'intervento:

«Questo Ministero intende adottare per restauro ai mosaici un metodo razionale, che già si va applicando in Ravenna e che consiste a dividere le operazioni in tre periodi distinti. Nel primo periodo occorre procedere all'assicurazione pura e semplice delle parti del mosaico ancora esistenti. Nel secondo si devono dipingere le lacune convenientemente stuccate ad imitazione diligente del mosaico previo accurato studio. Nel terzo periodo finalmente si devono applicare le tessere nuove, compimento delle parti antiche»

<sup>43</sup> Augusto Agazzi (1851-1933) agì dal 1883 come direttore tecnico dello studio di mosaico della Basilica marciana, anche se formalmente non ebbe mai questo titolo, ma solo quello di “maestro di mosaico”. Sulla sua attività, oltre a I. Andreescu, *Torcello, passim*, vedi ad vocem, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, I.

<sup>44</sup> Niccolò Battaglini, autore di *Torcello antica e moderna, studii* (Venezia, Tip. del Commercio M. Visentini, 1871), sarebbe morto due anni più tardi, nel 1887, senza veder concluso questo intervento di restauro. Era stato nominato nel 1876 Ispettore degli Scavi e dei Monumenti del distretto di Torcello e dal 1872 si era occupato del Museo fondato per volontà del primo prefetto italiano di Venezia, Luigi Torelli (vedi N. Battaglini, *Il Palazzo del Consiglio di Torcello, proprietà del nob. sig. Luigi comm. Torelli (...) restaurato dal cav. Nicolò Battaglini...*, Venezia, Tip. Marco Visentini, 1873). Nella lettera del Prefetto è citato anche il parere di Federico Berchet, membro della Commissione Conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Venezia e poi Delegato Regionale per il Veneto dal 1886 e Direttore dell'Ufficio regionale dal 1891 al 1902.

Dove difficilmente i tre «periodi» possono intendersi come semplici “fasi” di un medesimo intervento. Di conseguenza l'autorizzazione al «radicale ristauro» è negata e – si aggiunge – «non per la spesa ma per ragione di metodo». «E prego quindi la S.V. – conclude il Ministero – di disporre a che sia semplicemente fatta la assicurazione delle parti antiche, senza applicare una sola tessera nuova».

I lavori furono eseguiti in due *tranches*. La prima, conclusa entro il 5 luglio 1886, data di una prima relazione del Genio civile, riguardò «le parti più importanti dei mosaici ed ove il bisogno era più urgente, cioè tutte le parti figurate nell'emiciclo inferiore, ove havvi l'immagine di molti Santi, e nella parte superiore del catino, ove havvi la grandiosa immagine della Vergine»; la seconda, eseguita tra il 22 ottobre ed il 23 dicembre 1888, estese le operazioni anche al fondo «semplicemente dorato del gran catino dell'abside», all'armilla della grande arcata «manomessa nei vecchi restauri» ed alle parti ornamentali nella base dell'emiciclo inferiore. Entrambe le relazioni sottolineano che i lavori si erano rigorosamente limitati all'assicurazione del mosaico mediante fili di rame, all'introduzione in parti molto limitate di cemento idraulico ed a stuccature<sup>45</sup>. In quella finale, datata 10 febbraio 1889, anche a motivare un lieve aggravio di spesa, si precisava:

«Ritiensi pienamente giustificata questa tenue maggior spesa dalla natura stessa dei lavori, sui quali difficilmente si può apprezzare anticipatamente la giusta quantità di lavoro che può eseguire un abile artista nel far di nuovo aderire i mosaici sollevati alle pareti, nell'eseguire i fori per internare gli arpici di rame, nel girare i legamenti onde non appariscano all'osservatore, ed in altre opere tutte minute e pazienti, e le quali riescono solo al loro scopo, se sono fatte con una accuratezza e diligenza speciali. Ora che l'opera delle assicurazioni è compiuta e fu levata l'armatura si ha in vero la compiacenza di poter asserire che le assicurazioni fatte soddisfano completamente e dal basso si può ammirare quello splendido mosaico, senza che appariscano gli arpici ed i legamenti, poichè essi si confondono colle linee scure che contornano le figure senza alterare l'armonia del disegno».

Fu deliberata la decisione di non andar oltre la prima fase e di attenersi ad un procedimento puramente conservativo? oppure, al di là delle dichiarazioni di principio,

<sup>45</sup> Relazione del 5 luglio 1886: «Il lavoro fu limitato ad internare appositi arpisi [arpesi ?] di rame con piccole teste nelle murature, onde sostenere il mosaico più distaccato e collegare fra loro detti arpisi con filo di rame, seguendo possibilmente le linee scure del disegno. In alcune parti fu introdotto del cemento idraulico tra la parte distaccata del mosaico e la muratura mediante piccolissimi forellini. Inoltre furono stuccati alcuni piccoli tratti lungo le fenditure ove i pezzetti di mosaico erano caduti onde impedire la caduta dei vicini».

fu dettata da questioni di carattere finanziario<sup>46</sup>? È difficile dare risposte univoche, ma certo è indubbio che sia nel libello di Zorzi<sup>47</sup>, sia nella relazione di Berchet del 1880, sia nel Regolamento redatto per gli interventi della Basilica di San Marco nel 1882, sia ancora, l'anno successivo, nel voto elaborato da Camillo Boito ed approvato dal Congresso degli Ingegneri e degli Architetti si affermano in questi anni, per lo meno sulla carta, principi di grande rigore: modalità di affidamento dei lavori, in economia e non per incanto, e stretta vigilanza sulle operazioni dovevano ispirarsi all'imperativo per cui il principio della conservazione doveva prevalere su quello della ricostruzione, e quindi «i lavori [dovevano] venire condotti col più scrupoloso rispetto per la conservazione del monumento in ogni minuta particolarità»<sup>48</sup>. E la volontà di creare una normativa generale è confermata dalla lettera con cui il 19 agosto 1883 il Ministero additava il regolamento per San Marco come modello per la compilazione di simili regolamenti riguardo ai più insigni monumenti d'Italia<sup>49</sup>. Dal canto suo Cavalcaselle nel 1887 (dunque a restauri ancora in corso) proprio in margine alla trattazione dei mosaici di San Marco e di Torcello, di cui rilevava gli scempi, inseriva un commento: «Per buona sorte questo metodo di restauro o fare a nuovo venne dal Ministero della Pubblica Istruzione proibito, il quale inoltre diede le necessarie disposizioni, perchè non avessero più a rinnovarsi tali scontri»<sup>50</sup>. Certo è, d'altronde, che i criteri adottati nell'abside di Torcello sembrano più consoni all'impostazione che Ru-

<sup>46</sup> In molti documenti di questi anni pesa indubbiamente nelle scelte il fatto che la mera «assicurazione» era procedimento meno costoso.

<sup>47</sup> Vedi il passo in cui Zorzi M. (M. Dalla Costa, *La basilica di San Marco*, cit., pp. 93-95) sottolineava la necessità di studiare un *metodo nuovo* per conservare i mosaici: «Quando alcuni anni sono, recavami nel Battistero di S. Marco, e sentiva dall'attigua Cappella Zeno, questo piccone percuotere sui mosaici, e staccarli; per la necessità, come dicevasi, della rifabbricazione murale interna, parevami una baldoria di vandali, e meravigliavami come quelle archeologiche memorie dell'arte antica non potessero sfuggire alla infamia della rinnovazione. Pensava, che *studiandovi sopra un poco*, si sarebbe pur trovato un mezzo di conservarli e ricollocarli tali e quali quei rari lavori; ma quando espressi ad alcuno questa mia idea si sogghignò; mi si rispose, che al mio fanatismo artistico si associavano strane utopie...». Invece Zorzi poteva ora portare l'esempio del Pellanda che aveva salvato quattordici scene della leggenda di San Marco Evangelista: «Il mezzo onde furono salvati questi mosaici fu semplicissimo; ma la impresa ardua assai ed impegnativa. Assicurata prima la superficie, s'intonacò di gesso o di malta o d'altro cemento il rovescio, e garantironsi le varie rappresentanze collocandole in appositi cassoni; così ciò che poteva considerarsi perduto, fu come per incanto, e contro la comune aspettazione redento, in maniera da poter durare per secoli». La narrazione si concludeva con una perorazione: «... *io esorto caldamente alla ricollocazione*».

<sup>48</sup> F. Berchet, *I restauri moderni*, cit., p. 433. Vedi inoltre per la contraddittoria posizione di Boito M. Dalla Costa, *La basilica di San Marco*, cit., pp. 17-18 e L. Puppi, *Qualche materiale, e una riflessione, sul restauro architettonico secondo Camillo Boito*, in «Antichità viva», XXI, 2-3, 1982, pp. 75-79.

<sup>49</sup> F. Berchet, *I restauri moderni*, cit., p. 433.

<sup>50</sup> G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Storia della pittura*, cit., IV, p. 270.

skin aveva pensato per San Marco. Pur non avanzando nessuna proposta concreta riguardo ai metodi di restauro dei mosaici, per quanto concerne in generale la decorazione della basilica egli aveva additato come unico punto fermo

«that after any operation whatsoever necessary for the safety of the building, every external stone should be set back in its actual place: if any are added to strengthen the walls, the new stones, instead of being made to resemble the old ones, should be left blank of sculpture, and every one have the date of its insertion engraved upon it. The future antiquary would then still be able to study the history of architecture on the authentic building...»<sup>51</sup>.

Era un'attitudine di particolare rigore che non sempre Ruskin aveva tenuto presente, come dimostra il caso emblematico, risalente a pochissimi anni prima, della figura del *San Luigi* nella cappella Bardi di Giotto in Santa Croce a Firenze. «Quite new» lo aveva definito Cavalcaselle nel 1864 nella *New History of Painting in Italy*<sup>52</sup>, individuando immediatamente la mano del restauratore, Gaetano Bianchi. Pur consapevole di questo rifacimento, Ruskin una decina di anni dopo, in una delle *Mattinate fiorentine* (*Before the Soldan*, 1875), suggestionato dalla lettura dei *Fioretti di San Francesco*, aveva letto nella figura del *San Luigi* l'essenza stessa della regalità cristiana<sup>53</sup>. E addirittura in un'altra delle *Mattinate*, pubblicata proprio nel 1877 (*The Sphepherd's Tower*) rifletteva: «There is one kind of knowledge of pictures which is the artist's, and another which is the antiquary's and the picture-dealer's; the latter especially acute, and founded on very secure and wide knowledge of canvas, pigment, and trick of touch, without, necessarily, involving any knowledge whatever of the qualities of art itself»; ma si tratta di «actual authenticity», che non può dare il minimo aiuto nel determinare il «real worth» sia del maestro sia della pittura<sup>54</sup>.

Sembra di assistere ad una sorta di rovesciamento delle parti, giocata sul ruolo, anche se in due ambiti diversi, della materiale autenticità, prima denigrata, poi esaltata. Nel quadro della decisa dicotomia tra memoria e modernità e di fronte alla desolata, impotente indignazione per la distruzione materiale delle testimonianze del pas-

<sup>51</sup> J. Ruskin, *Works*, XXIV, 410-411 (*Letter to Count Zorzi*).

<sup>52</sup> J.A. Crowe - G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the II to the XVI century*, London, Murray, 1864-1866, I, p. 227.

<sup>53</sup> J. Ruskin, *Works*, XXIII, 354. Su questo episodio e sul diverso valore di "authority" per Cavalcaselle e per Ruskin, vedi D. Levi, *Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi*, in *Documentare Assisi*, cit.

<sup>54</sup> J. Ruskin, *Works*, XXIII, 410.

sato, Ruskin si faceva fautore di una rigorosa “conservazione materica” per l’architettura nel suo complesso valore decorativo: per le pietre e per le tessere, per i mosaici figurati, così come per i partiti decorativi (i pavimenti); e questo nell’ambito di una tecnica, quella musiva, spesso in bilico – nella considerazione critica – fra intento creativo ed esercizio manuale, un ambito in cui con maggior difficoltà si andavano affermando principi più rigorosi. Ricordava ancora nel 1944 Otto Demus: «There is not much difference between the rebuilding of a Scottish castle stone by stone in California, and the way in which mosaics were treated in the nineteenth century. It was believed in both cases that a work of art could be taken to pieces and reconstructed without loss to its artistic quality»<sup>55</sup>.

Per noi risulta particolarmente significativo che proprio l’abside di Torcello, che Ruskin aveva letto in termini di chiara luminosità e di sincera fede cristiana fin dai tempi del secondo volume di *Stones of Venice*, era stata quella che nel 1867 egli aveva proposto come modello esemplare in un impietoso confronto con l’abside di un tempio della modernità:

«And you know this Crystal Palace of ours is always held up to us – superannuated disciples of the old school of work in brick or in marble – as an entirely glorious and exalted novelty superseding everything done yet. So one has a natural tendency to look also to the apse of this cathedral of modern faith to see the symbol of it, as one used to look to the concha of the Cathedral of Pisa for the face of Christ, or to the apse of Torcello for the figure of the Madonna. Well, do you recollect what occupied the place of these – in the apse of the Crystal Palace? The head of a Pantomime clown, some twelve feet broad, with a mouth opening from ear to ear, opening and shutting by machinery, its eyes squinting alternately, and collapsing by machinery, its humour in general provided for by machinery with the recognised utterance of English Wisdom inscribed above – ‘Here we are again’»<sup>56</sup>.

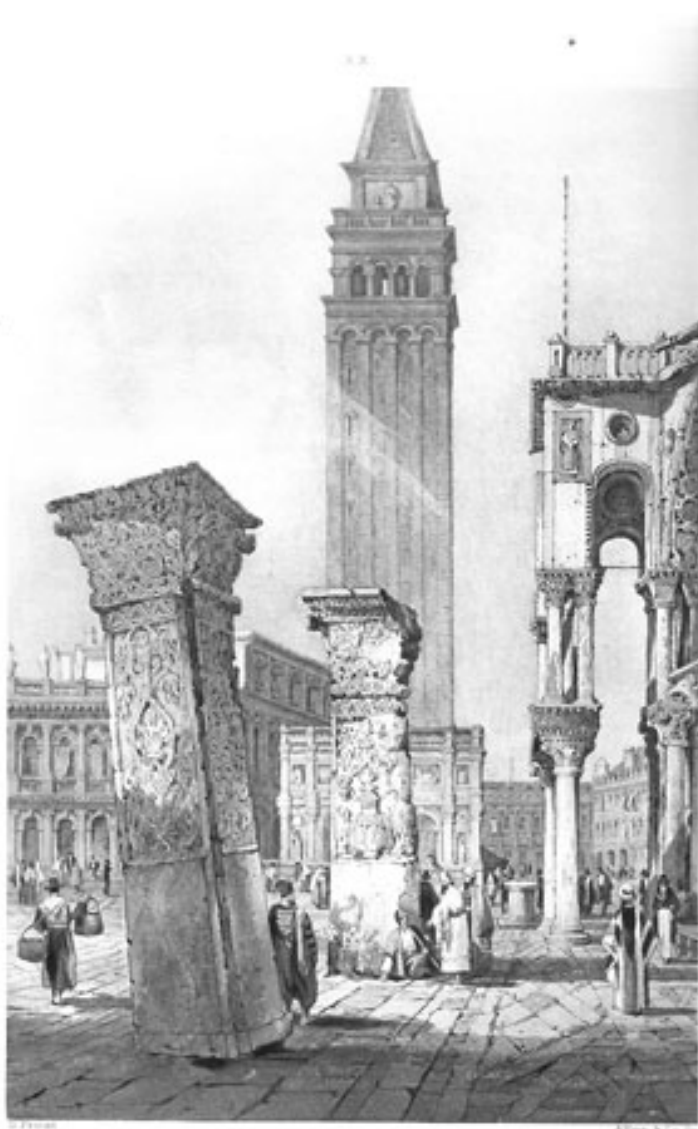
<sup>55</sup> O. Demus, *Studies among the Torcello Mosaics – II*, in «The Burlington Magazine», 84, 491, February 1944, pp. 41-45, passo a p. 41.

<sup>56</sup> J. Ruskin, *Works*, XIX, p. 217 (*On the Present State of Modern Art, with Reference to the Advisable Arrangement of a National Gallery*, conferenza tenuta alla Royal Institution).





1. John Ruskin, *The South Side of St. Mark's*. 1846, riproduzione a stampa di acquerello su carta (da J. Ruskin, *Works*, London, George Allen & Co., 1903-1912, vol. XXIV, frontespizio)



St. Mark's Place, Venice

2. Samuel Prout, *St. Mark's Place, Venice*, riproduzione a stampa di acquerello su carta (da J. Ruskin, *Works*, London, George Allen & Co., 1903-1912, vol. XXIV, tav. XX)



Pontifices, Clerus, Populus, Dux Mente Serenus

From the mosaics of St. Mark's

3. Charles Fairfax Murray, *Pontifices, Clerus, Populus, Dux mente serenus*. From the mosaics of St. Mark's, riproduzione a stampa di acquerello su carta (da J. Ruskin, *Works*, London, George Allen & Co., 1903-1912, vol. XXIV, tav. LIX)



4. Guglielmo Botti, *Crocifissione*, penna su carta, 1885, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Il disegno riproduce parte del mosaico nella controfacciata della Chiesa di Santa Maria Assunta a Torcello



5. Guglielmo Botti, *Arcangelo Michele*, penna su carta, 1885, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Il disegno riproduce parte del mosaico con *Giudizio Universale* nella controfacciata della Chiesa di Santa Maria Assunta a Torcello



## Restauro del mosaico in Vaticano nella prima metà del Novecento: i Mattia, spunti per una ricerca

di Silvia Milana

Nell'ambito delle ricerche per l'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani, stanno emergendo le tracce di una famiglia romana di mosaicisti, i Mattia, attivi in Vaticano per un periodo che va dai primissimi anni del XX secolo fino almeno agli anni sessanta<sup>1</sup>.

L'uso del termine *mosaicisti* piuttosto che restauratori non è casuale: innanzitutto perché così vengono citati nei documenti d'archivio, perlopiù note di pagamento e relazioni di restauro; in secondo luogo, perché tale dicitura sembra rivelare la confusione, o forse sarebbe meglio dire la commistione, tra due figure, quella del mosaicista e quella del restauratore del mosaico. Confusione legata non solo alla sovrapposizione della figura dell'artista con quella del restauratore (pittore-restauratore, scultore-restauratore), che caratterizza sin dalle origini la cultura del restauro in Italia, ma che credo possa riguardare anche la valutazione dell'opera-mosaico, in bilico tra rivestimento architettonico e pittura murale autonoma; un'oscillazione che sembra riflettersi anche nei criteri d'intervento adottati.

Il capostipite, Giuseppe Mattia, risulta iscritto nell'Elenco Generale del Personale dei Musei Vaticani con la dicitura *mosaicista*, ma senza una data precisa<sup>2</sup>.

Dalle numerose note di pagamento rinvenute, si deduce una fervida attività, che si può dividere in tre momenti: il primo relativo agli anni 1901-1905, riguarda una serie numerosa di interventi ai mosaici pavimentali dei Musei (Braccio Nuovo, Stanze di Raffaello, Sala Rotonda, Sala dell'Immacolata Concezione, Gabinetto delle Maschere, Sala degli Animali); una seconda fase si è svolta negli anni 1923-26 e ha riguardato ancora i pavimenti dei Musei Vaticani e del Museo Lateranense; infine, il restauratore fu occupato dal '33 al '36 nel restauro dei mosaici del Casino di Pio IV.

Allo stato attuale degli studi, non si può dire molto del metodo di lavoro e dell'entità degli interventi di Giuseppe Mattia, poiché i documenti visionati finora sono

<sup>1</sup> Un ringraziamento particolare va alla Dott.ssa Maria Antonietta De Angelis, direttrice dell'Archivio Storico dei Musei Vaticani, e al maestro Maurizio De Luca, direttore del Laboratorio di Restauro dei Dipinti, per l'aiuto e la disponibilità e per avermi permesso di consultare i documenti nei loro archivi; un ulteriore ringraziamento a Maria Ida Catalano, per gli spunti di riflessione e a Silvia Cecchini, per i consigli, la disponibilità e l'aiuto che mi ha dato.

<sup>2</sup> Archivio Storico dei Musei Vaticani (d'ora in poi ASMV), *Elenco Generale del Personale*, s.n.

semplici e sintetiche note di pagamento<sup>3</sup>. Tra le poche notizie certe, uno stacco del pavimento della Stanza dell'Incendio di Borgo avvenuto nel 1923, cui fa cenno un documento del 1936 firmato dal figlio Romualdo, in cui si legge: «(...) Fu tolto dalla suddetta stanza di Raffaello dal mosaicista Mattia Giuseppe e trasportato al magazzino dell'Etrusco...»<sup>4</sup>; in un altro documento, sempre autografo del figlio Romualdo, troviamo la notizia dello strappo di un frammento di mosaico rinvenuto nei pressi dell'Annona, evento non datato e che non trova riscontro nelle note di pagamento<sup>5</sup>. Si hanno maggiori notizie riguardo all'intervento al Casino di Pio IV (Fig. 1): in una relazione del 1936 di Guido Galli, pubblicata negli Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, troviamo qualche notizia interessante<sup>6</sup>. Lo stato di conservazione dei mosaici era pessimo: Galli parla di rigonfiamenti, distacchi e «zone completamente mancanti»<sup>7</sup>; inoltre l'intervento sembra essere stato piuttosto massiccio, con un grande lavoro di ricostruzione, dal momento che si segnala la partecipazione del pittore romano Temistocle Lamesi, che «ha eseguito i cartoni e i dipinti per uso dei mosaicisti, colà dove i vecchi mosaici erano mancanti»<sup>8</sup>. Ma la notizia per me più interessante è la testimonianza della «dinastia» dei Mattia, infatti si legge: «Il lavoro di consolidamento, di ricostruzione e di completamento, fu commesso ad una famiglia romana di mosaicisti, dove l'arte musiva si è tramandata per tradizione: il padre Giuseppe Mattia, i figli Fernando, Romualdo e Pio, hanno con molta bravura e diligenza assolto il non facile compito loro affidato»<sup>9</sup>.

Il maggiore dei tre figli, Fernando, viene assunto in Vaticano nel 1919 con la doppia dicitura *custode e mosaicista*<sup>10</sup>. A parte la citazione di Guido Galli, al momento sono noti soltanto documenti afferenti la sua qualifica di custode.

<sup>3</sup> Non perdo la speranza di trovare documenti più utili alla ricerca, come le relazioni di restauro, poiché non ho potuto ancora condurre delle ricerche nell'archivio del Laboratorio di Restauro delle Sculture; fino al 5 dicembre 1932 il restauro del mosaico fu infatti regolato dalla Direzione delle Sculture (Guido Galli), da questa data in poi la responsabilità passò alla Direzione delle Pitture, nella persona di Biagio Biagetti. Cfr. B. Biagetti, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nel triennio accademico 1939-42. II relazione*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XVIII, 1941-1942, p. 296.

<sup>4</sup> Archivio del Laboratorio di Restauro Pitture dei Musei Vaticani, (d'ora in poi ALRP), prot. N. 1198. La data dell'intervento si evince da una nota a margine del documento: dicembre 1923.

<sup>5</sup> ALRP prot. N. 1961.

<sup>6</sup> G. Galli, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nell'anno Accademico 1935-1936. II relazione*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XII, 1936, p. 341-351.

<sup>7</sup> Ivi, p. 346.

<sup>8</sup> Ivi, p. 347.

<sup>9</sup> Ivi, p. 346. In quest'ultima frase, oltre alla testimonianza diretta della famiglia, si noti l'utilizzo, come preannunciato, del termine *mosaicisti*, assieme ai concetti di ricostruzione e completamento; accostamento significativo in una relazione di restauro del 1936.

<sup>10</sup> ASMV, *Elenco generale del personale*, s.n..



La figura più operosa è quella del secondogenito, Romualdo. Assunto in Vaticano con la dicitura *mosaicista* nel novembre del 1927<sup>11</sup>, eseguì più di trenta interventi tra il 1930 e il 1950, ampiamente descritti in dettagliate relazioni di restauro. Esse rivelano un *modus operandi* più o meno unitario: sarà pertanto sufficiente descriverne solo uno a titolo di esempio: il restauro del mosaico raffigurante il *Busto di Flora* (Fig. 2).

Attualmente il mosaico si trova all'ingresso dei Musei Vaticani (inv. 134); risale alla metà del III secolo d.C., misura 3,12 metri per lato ed è stato rinvenuto nel 1845 nei dintorni di Palazzo Sora e posto in opera in un pavimento del Museo Lateranense, dove si trovava ancora nel 1935, epoca dell'intervento di Romualdo Mattia, quando fu asportato dal pavimento e collocato presso il portico di raccordo tra l'accesso ai musei e la pinacoteca<sup>12</sup>. Nella sua relazione, egli lo definisce in buono stato di conservazione, perché protetto dal calpestio con una transenna<sup>13</sup>. Essendo stuccato e lucidato a cera, il primo intervento fu quello di praticare un'arrotatura della superficie, per togliere la lucidatura e ottenere una maggiore aderenza delle tessere alle tele che vi sarebbero state incollate in seguito, nell'operazione di strappo. Quindi il mosaico fu diviso in sezioni, sulle quali fu applicato prima un velatino di protezione e poi della tela paglia, in misura eccedente ogni sezione. L'eccedenza della tela serviva infatti per assicurare le parti di mosaico ai fusti (pannelli) di legno, opportunamente confezionati per l'esecuzione dello strappo. Una volta staccate dal pavimento, le cinque sezioni furono portate nel Magazzino della Pigna, nel Museo Vaticano, dove venne eseguita la rimozione totale «del vecchio intonaco fino a far rimanere la sola tessera applicata sulla tela»<sup>14</sup>. A questo punto era possibile procedere alla posa in opera sul nuovo supporto, costituito da un telaio così descritto:

«Esso ha la profondità di cm 8, la base è fermata con sbarre di ferro fermate a T, su di esse vi è fissata una rete metallica. (...) Si costruisce una soletta a base di cemento e rena che dal fondo giunge fino a 6 cm dal costolone di ferro imbracando le sbarre di ferro e la rete metallica. Per mezzo di una spazzola di ferro viene tolto dalla superficie quella parte lucida che forma il cemento durante la presa. Si praticano delle bugnature ed alcuni tasselli formati a coda di rondine e tutto ciò per ottenere la perfetta aderenza con il secondo strato di cemento che occorrerà per mettere in opera le sezioni di mosaico.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Per le notizie riguardanti il mosaico cfr. *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*, con introduzione di B. Nogara, Milano, Hoepli, 1910, p. 9, tav. XVII e anche P. Liverani - G. Spinola, *Vaticano: i mosaici antichi*, Milano, FMR, 2003, p. 79; la notizia sulla sua collocazione nel 1935 si trova in B. Biagetti, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nell'anno Accademico 1935-1936. III relazione*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti*, XII, 1936, p. 392.

<sup>13</sup> ALRP, prot. N. 1074.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Quindi si procede alla spolveratura delle sezioni, e dopo una leggera bagnata si pongono in opera le 6 sezioni che costituiscono l'intero pavimento»<sup>15</sup>.

Dopo aver rimosso le tele di protezione, si passò al trattamento di superficie, consistente nella reintegrazione delle tracce e nella riparazione di alcuni piccoli danni prodottisi durante l'operazione di posa in opera. Infine, «Terminate le reintegrazioni si procede alla spillatura dello stucco a cera fra gli interstizi delle tessere e si eseguisce una stuccatura generale a base di cemento e calce»<sup>16</sup>.

Quella appena descritta, è la metodologia tipica di quasi tutti gli interventi di Romualdo Mattia sui numerosi mosaici antichi conservati nei Musei Vaticani, quali ad esempio il pavimento della Stanza di Eliodoro<sup>17</sup> (strappo totale del mosaico, rimozione dei vecchi restauri, spillatura del vecchio stucco fino a far rimanere «la sola tessera attaccata alla tela»<sup>18</sup>, ricostruzione delle parti mancanti), il pavimento della Stanza dell'Incendio di Borgo<sup>19</sup> (Fig. 3) (stesse operazioni), il pavimento del Braccio Nuovo<sup>20</sup> (Figg. 4, 5), i frammenti provenienti dalla Villa della Porcareccia<sup>21</sup> (Fig. 6), solo per citarne alcuni<sup>22</sup>.

Il terzo dei tre fratelli, Pio, risulta iscritto nell'Elenco Generale del Personale con la dicitura *mosaicista* dal 18 maggio 1936 ed è attivo almeno fino agli anni '60<sup>23</sup>. In questa sede è significativo soffermarsi sugli interventi effettuati negli anni '30-'40: in

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> ALRP, prot. N. 996 e B. Biagetti, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nell'anno Accademico 1934-1935. II relazione*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XI, 1935, pp. 183-232.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> ALRP, prot. N. 1198 e B. Biagetti, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nell'anno Accademico 1935-1936. III relazione*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XII, 1936, pp. 391-395, e Idem, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nel triennio accademico 1936-1939. II relazione*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XV, 1939, p. 263-65.

<sup>20</sup> ALRP, prot. N. 2805, 1961, 1772 e B. Biagetti, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nel triennio accademico 1939-1942. II relazione*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XVIII, 1941-1942, pp. 292-298 e D. Redig De Campos, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nel triennio accademico 1945-46, 1946-47, 1947-48. II relazione*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XXIII-XXIV, 1947-1948/1948-1949, pp. 380-405, e ancora Idem, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie nel quinquennio 1949-1953. II relazione dei laboratori di restauro*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Rendiconti», XXVII, 1951-1952, pp. 415-416.

<sup>21</sup> ALRP, prot. N. 1403, 1527, 1635, e B. Biagetti, *Monumenti...1936-39*, cit., pp. 263-265.

<sup>22</sup> Per le notizie su i mosaici antichi del Vaticano cfr. B. Nogara, *I mosaici antichi*, cit. e anche P. Liverani, G. Spinola, *Vaticano*, cit.

<sup>23</sup> ASMV, *Elenco generale del personale*, s.n.

alcuni casi è riportato nei documenti come collaboratore del fratello maggiore Romualdo<sup>24</sup>, mentre ben più interessante è il restauro da lui eseguito nel Battistero Lateranense, a fianco, ma non in posizione subordinata, di un altro importante personaggio attivo in Vaticano in questi stessi anni: Giorgio Pianigiani<sup>25</sup>.

Nel Battistero Lateranense, Pio Mattia restaura, nel 1945-46, i mosaici dell'abside della Cappella di San Venanzio<sup>26</sup> (Fig. 7). Rispetto al fratello maggiore Romualdo, l'approccio di Pio Mattia in questo intervento è molto diverso: la relazione di restauro inizia descrivendo dettagliatamente l'opera, con una spiccata attenzione ai materiali costitutivi e alla tecnica esecutiva. Si prosegue poi con la descrizione, altrettanto minuziosa, dello stato di conservazione, che comprende, oltre al degrado, il rilevamento di precedenti interventi; infine la relazione del restauro. Degna di nota è l'attenzione al problema delle tessere auree, che stavano perdendo i vetri di protezione, con conseguente depauperamento dell'oro: alcuni mesi prima di iniziare il restauro, Pio Mattia aveva fatto una prova di fissaggio degli smalti dorati con silicato, ottenendo buoni risultati. Così nella relazione finale di restauro, tra le varie operazioni, si legge: «fissaggio dell'oro, su tutte le tessere mancanti del vetrino e su tutte quelle che ne è stata provocata la caduta perché in procinto di cadere, mediante una soluzione di silicato con aggiunta di colore suggerita dal chimico sig. Federici del gabinetto scientifico del Laboratorio Vaticano per il restauro delle opere d'arte»<sup>27</sup>.

Con l'aiuto di un chimico, si era trovata una giusta soluzione conservativa; inoltre gli antichi restauri non vennero rimossi, ma ne furono evidenziati i contorni con vernice di colore rosso. Siamo a pieno diritto nell'ambito di un restauro inteso in senso moderno, molto distante dai coevi interventi del fratello Romualdo.

Su questa stessa linea si muove Giorgio Pianigiani. Per motivi di brevità non ci si può dilungare sulla sua figura: basti ricordare in questa sede che oltre agli interventi condotti tra il 1944 e il 1949 nel Battistero Lateranense, egli fu indiscusso protagonista di un altro importante restauro sui mosaici della navata centrale (1936-1940) e della facciata (1941-1942) di Santa Maria Maggiore<sup>28</sup>. Anche in questo caso l'inter-

<sup>24</sup> ALRP, prot. N. 2805.

<sup>25</sup> Iscritto nell'*Elenco Generale del Personale* dal 1936 con la qualifica di disegnatore, si occuperà di restauro del mosaico almeno fino al 1949. Per alcune notizie biografiche cfr. A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori moderni e contemporanei*, IV ed., Milano, Patuzzi, 1970-74, vol. IV (1973), ad vocem Pianigiani Giorgio.

<sup>26</sup> ALRP, prot. N. 2571.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> L'attività di Giorgio Pianigiani è ampiamente documentata da numerosi documenti conservati presso l'ALRP, ancora in fase di studio.

vento fu condotto con estrema cautela e nel totale rispetto dell'originale. Oltre alla descrizione della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione, con dovizia di particolari, la relazione di restauro fornisce informazioni molto dettagliate, per esempio sui criteri di scelta metodologica:

«Il *restauro conservativo* si effettua mediante due trattamenti diversi, a seconda della gravità del distacco dei mosaici; le zone di mosaico leggermente distaccate vengono consolidate con iniezioni di una malta liquida di cemento a lenta presa ed acqua (...) Le zone gravemente distaccate, invece, vengono strappate e riapplicate su nuovo stucco...»<sup>29</sup>.

Segue una descrizione della tecnica di strappo perlopiù simile a quella più volte descritta da Romualdo Mattia, fino a quando non compare una fondamentale differenza: dopo aver applicato il velatino sulle tessere precedentemente lavate e sgrassate:

«s'incollano prima un pezzo unico di tela paglia, poi, asciutta la tela, della carta sempre lasciando asciugare, si applica quindi un impasto di segatura, gesso, calce, e colla di farina, in quantità bastante ad eseguire un piano che copra tutti gli avvallamenti della superficie irregolare del mosaico, in modo che le caratteristiche di questa vengano rispettate e non si ottenga, dopo la riapplicazione del mosaico, una superficie spianata»<sup>30</sup>.

È evidente l'attenzione alle caratteristiche originarie dell'opera, che emerge anche in un altro momento: «Tolto dal muro il pezzo, lo si priva del suo vecchio stucco, non però completamente, ma lasciando di questo, negli spazi tra le tessere, quel tanto che proibisca a quello nuovo di rendersi visibile in superficie»<sup>31</sup>.

Il passo si commenta da sé: inconfutabile la distanza dai restauri che in quegli stessi anni Romualdo Mattia eseguiva sui mosaici antichi del Vaticano. Anche la reintegrazione delle lacune, anziché cercare l'imitazione, venne affrontata con l'obiettivo di dare maggior valore alle parti originali, anche a scapito della resa estetica, ma tenendo anche conto del contesto in cui i mosaici si trovavano – la navata di un chiesa – e della loro funzione liturgica:

«Per quanto riguarda l'integrazione artistica si è seguito il criterio di evitare il rifacimento in mosaico delle parti mancanti, tranne che nelle piccole mancanze (...) e ciò per non venir meno a quell'onestà artistica che impone il più grande rispetto dell'opera di

<sup>29</sup> ALRP, prot. N. 1400. Il corsivo è mio.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

altri artisti e di altri tempi e che permette, anzi richiede la loro cura e la loro conservazione, ma proibisce di aggiungere del proprio; in tal modo si raggiunge anche lo scopo di evitare una poco lodevole confusione stilistica in opere di alta importanza archeologica; però si è dovuto tener conto non solo del rispetto delle opere d'arte, ma anche di quello della loro funzione nel tempo, funzione che viene a perdersi col perdersi delle opere d'arte. La chiesa non è un museo ove, nel caso che c'interessa, i mosaici sarebbero ottimamente sistemati dipingendo le loro mancanze con una tinta neutra; questi frammenti musivi, così chiaramente "frammenti" in un ambiente che non è, come il museo, il pensionato delle opere d'arte, ma ove tutto è vita e tutto deve vivere della vita liturgica, sarebbero inconcepibili. Si è dovuto venire perciò ad un compromesso per rispettare sia le esigenze dell'arte che quelle della liturgia; questo scopo si è creduto di raggiungere con l'integrazione pittorica, sostituendo con nuove pitture a cera le vecchie pitture che, con lo stesso criterio, fece eseguire il Cardinal Pinelli; le vecchie integrazioni pittoriche pinelliane, d'altronde trasandate e poco ragionate, si sono dovute demolire a causa delle esigenze del restauro conservativo, essendosi dovuto sostituire il vecchio stucco con il nuovo. Queste nuove integrazioni pittoriche si è cercato di eseguire dopo sufficiente esame del soggetto da completare e tenendo conto al massimo grado dello stile; con semplicità e chiara delimitazione di piani e di toni, evitando che esse avessero la stessa vivacità dei mosaici e lo stesso valore dei loro toni e procurando che riuscissero a loro subordinate, mediante un aspetto tranquillo e un po' velato; tal fine si è raggiunto spalmando un po' le integrazioni con del colore neutro applicato con la spugna. Quei quadri che avevano mancanti di mosaico zone troppo grandi, per potere essere integrati in pittura, si è creduto di trattarli con delle tinte fuse e variate accompagnanti quelle delle parti limitrofe dei mosaici; non proprio una semplice tinta neutra e nemmeno un'immagine pittorica»<sup>32</sup>.

La storia della famiglia Mattia è ancora tutta da indagare e approfondire; restringendo l'arco temporale agli anni '30-'40 del Novecento, è preferibile in questa occasione focalizzare l'attenzione su un altro elemento di estremo interesse.

La semplice lettura dei documenti d'archivio mette in evidenza due modi differenti, quasi agli antipodi, di affrontare il restauro del mosaico: da un lato un approccio più "tradizionale", quello di Giuseppe e Romualdo Mattia, che intendono l'intervento di restauro come rifacimento, ricostruzione, tutto volto al rinnovamento estetico dell'oggetto, senza alcuna considerazione per i materiali costituivi originali; dall'altro Pio Mattia e Giorgio Pianigiani, che con l'osservazione e il rispetto dell'opera

<sup>32</sup> *Ibidem*.

nei suoi materiali costituirvi, con un approccio scientifico e attento anche alla sua funzione, in una parola con un atteggiamento critico, s'inseriscono in una corrente più aggiornata, riallacciandosi a un dibattito che aveva preso le mosse sin dalla fine del secolo precedente.

Già nel 1894 Giacomo Boni, in un articolo polemico sul restauro dei mosaici di Parenzo, aveva sottolineato con forza il concetto di autenticità: «L'autenticità, è bene ritornare a ripeterlo, non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione necessaria di ogni pregio che essi possono avere»<sup>33</sup>. Di lì a poco (dicembre 1897) sarebbe nata a Ravenna la prima Soprintendenza d'Italia, dove Corrado Ricci avrebbe condotto una serie di restauri sui mosaici, dando origine ad un nuovo metodo definito "storico-filologico"<sup>34</sup>, che si discostava dai restauri stilistici che nella seconda metà dell'Ottocento avevano interessato i monumenti tardo romani e bizantini nelle varie regioni italiane. Si misero a punto dei criteri d'intervento che si ritrovano simili nelle relazioni di Pio Mattia e Giorgio Pianigiani: ricucitura delle piccole sconnesioni con estrazione e riapplicazione delle singole tessere, stacco delle sezioni e rifacimento delle malte solo nei casi più gravi di perdita adesione, reintegrazione pittorica a finto mosaico distinguibile dall'originale, attento studio della tecnica d'esecuzione<sup>35</sup>.

In quegli stessi anni a Firenze, l'Opificio delle Pietre Dure conduceva degli importanti interventi ai mosaici del Battistero, sotto la direzione di Edoardo Marchionni: venne utilizzato il sistema dei «cartonaggi sovrapposti» che serviva a conservare l'inclinazione e la posizione originale delle tessere, analogo a quello illustrato da Pianigiani per Santa Maria Maggiore<sup>36</sup>.

Alla luce di queste minime coordinate, si rende ancor più evidente il contrasto tra i due *modus operandi* individuati in Vaticano.

<sup>33</sup> A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988 p. 303.

<sup>34</sup> Sul valore storico attribuito da Ricci alle opere d'arte e ai monumenti, cfr. S. Cecchini, «Il mal mi preme e mi spaventa il peggio». *Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani - D. Domini, Ravenna, Longo, 2004, pp. 195-210.

<sup>35</sup> A. M. Iannucci, *La conservazione degli apparati musivi a Ravenna e la formazione dei restauratori*, in *La scuola per il restauro del mosaico a Ravenna*, a cura di A.M. Iannucci - C. Muscolino, Ravenna, Longo, 2002, pp. 8-10.

<sup>36</sup> Sulla tecnica utilizzata per i restauri dei mosaici del Battistero (1898-1906) esiste un quaderno di appunti datato 1921 in cui, Marchionni cita esplicitamente Giacomo Boni. Cfr. A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'Arte Italiana*, a cura di G. Previtali, vol. III, *Conservazione, Falso, Restauro*, Torino, Einaudi, 1981, p. 91. Tecnica dei cartonaggi e norma da seguire nel restauro erano state indicate già da Cavalcaselle in una circolare del 9 gennaio 1880: cfr. V. Curzi, *Giovanni Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXXI, 96-97, aprile/settembre 1996, pp. 189-198, e anche il contributo di Donata Levi in questo stesso volume.

Una ragione potrebbe essere la diversa tipologia di mosaico su cui si interveniva: Giuseppe e Romualdo Mattia operavano su mosaici *pavimentali*, probabilmente già fortemente denaturati in interventi precedenti, storicamente considerati alla stregua di rivestimenti architettonici piuttosto che opere d'arte autonome; in molti casi, infatti, essi rimanevano incastonati nei pavimenti delle sale del museo, ciò che giustificerebbe il massiccio uso del cemento armato e la rimozione di ogni traccia di malta originale, trattamento utile a conferire determinate caratteristiche di staticità e resistenza. Tutto ciò giovava probabilmente ad una certa libertà d'azione.

Una suggestiva ipotesi sul motivo di tale libertà è fornita da Paolo Liverani: l'idea di Giovan Battista Visconti di utilizzare antichi mosaici *pavimentali*, provenienti da scavi archeologici nei dintorni della città, per porli in opera nei pavimenti delle nuove e sontuose sale del costituendo museo Pio-Clementino, avrebbe segnato l'inizio di un processo, che portò nel secolo XIX a vedere il mosaico, soprattutto quello *pavimentale*, non tanto come un'opera d'arte autonoma, come per esempio gli affreschi, ma accostato all'architettura, in posizione subordinata ad essa; sul piano pratico questo aveva comportato che il mosaico «poteva essere liberamente adattato per decorazione dell'architettura, in base alle misure, alle esigenze dell'ambiente, al gusto dell'epoca»<sup>37</sup>.

Si deve necessariamente tener conto del fatto che le osservazioni di Paolo Liverani si riferiscono ad un periodo storico precedente di parecchi anni l'attività dei Mattia; le differenze culturali e il dibattito sul restauro – come accennato – avevano portato a ben altre considerazioni, sedimentate e giunte a piena maturità proprio negli anni '30-'40. Ma la pratica di utilizzare mosaici antichi per la pavimentazione di ambienti nuovi, si era protratta fino ai primi decenni del XX secolo, se è vero che ancora nel 1921, per la realizzazione dei pavimenti interni del Vittoriano a Roma, erano stati inizialmente acquistati marmi antichi e mosaici:

«Si era pensato addirittura di prelevare i mosaici di Baia a Pozzuoli o di Bevagna per reimpiegarli nel monumento. Fortunatamente le trattative furono interrotte per intervento della D. A. [Direzione Artistica n.d.r.], che ritenne di poter arrecare alle preziose opere un danno irreparabile. Da sottolineare che per il mosaico di Bevagna esisteva già il nullaosta del Ministero della Pubblica Istruzione e che per quello di Baia tanto si era avanzati nella trattativa, che la rinuncia provocò una lunga causa con gli eredi del venditore (avv. Orta di Napoli)»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> P. Liverani - L. Spinola, *Vaticano*, cit., pp. 11-20, e per la citazione p. 18.

<sup>38</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia, Divisione V, b. 11, fasc. 17, *Adunanza antimeridiana della CR del 7 novembre 1921*, estratto riportato in S. Antellini, *Il Liberty al Vittoriano*, Roma, Artemide, 2000, p. 136.

Anche in questo caso si trattava di pavimenti, fatto che sembrerebbe avvalorare l'ipotesi che la sostanziale differenza di approccio dipenda proprio dalla natura del mosaico, per cui quello pavimentale poteva essere considerato alla stregua di rivestimento, analogo ai marmi antichi, mentre quello parietale veniva considerato vera e propria decorazione muraria. Allo stesso tempo, questa teoria viene parzialmente contraddetta, sia dalla decisione, nel caso del Vittoriano, di abbandonare l'impresa, sia da alcuni documenti del Vaticano, dai quali si apprende che, in determinati casi, questi mosaici venivano estratti dai pavimenti e applicati su pannelli mobili, assurgendo così nuovamente allo status di opera d'arte, degna pertanto di essere non solo conservata, ma anche rispettata nella sua autenticità materiale<sup>39</sup>.

La vicenda del Vittoriano permette di fare un brevissimo cenno all'ambiente culturale romano e alle decorazioni parietali che caratterizzano il ventennio fascista, di cui molte realizzate a mosaico, tecnica particolarmente apprezzata dalla retorica di regime per «quell'idea di durata non misurabile, vincitrice della fuga dei secoli, onde il Ghirlandaio poté definirlo “la pittura per l'eternità”»<sup>40</sup>.

Tecniche antiche per contenuti moderni: l'intervento di restauro inteso anche come momento di studio e indagine dei manufatti, utile alla creazione dei nuovi. Ma anche segno di quel nuovo sentire verso le opere antiche, finalmente considerate nella loro unità funzionale, formale e soprattutto materiale, che servì a Cesare Brandi alla caratterizzazione di un metodo di indagine sulle opere d'arte, definito poi “filologia dei materiali”, basato sull'osservazione delle tecniche e dello stato di conservazione degli oggetti<sup>41</sup>.

Atteggiamento critico e filologico, vera e propria «ricostruzione critica del testo»<sup>42</sup> che fu utilissima a Giorgio Pianigiani e Biagio Biagetti, in occasione dei già citati

<sup>39</sup> Alcuni dei quali sono attualmente collocati alle pareti di alcuni ambienti dei Musei Vaticani, per esempio quelli provenienti dalla Tenuta della Porcareccia, che si trovano nell'ambulacro superiore della scala Momo. Cfr. P. Liverani - L. Spinola, *Vaticano*, cit., pp. 70-78.

<sup>40</sup> Penso ad esempio al “Foro Mussolini” negli anni trenta e alle realizzazioni negli edifici dell'E 42 (EUR) all'inizio dei quaranta, come i mosaici di Depero all'esterno del Museo delle Scienze, di Prampolini all'esterno del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, di Severini, Rosso e Guerrini per il palazzo degli Uffici, di Canevari nel Palazzo dei Congressi, ecc. Per la citazione cfr. ACS, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia, Divisione V, b. 47, fasc. 124, *Relazione della SCTA alla CR sul Programma di concorso per il fregio a mosaico del portico del 28 novembre 1911*, in S. Antellini, *Il Liberty al Vittoriano*, cit., p. 122.

<sup>41</sup> M. Cordaro, *Filologia e critica nel metodo di Brandi: “Giotto 1938-1983”* in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario (Roma, 30 maggio - 1 giugno 1984), a cura di M. Andaloro - M. Cordaro - D. Gallavotti Cavallero - V. Rubiu, Roma, De Luca, 1988, pp. 79-86, e M.I. Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Siena, Protagon, 2007.

<sup>42</sup> M. Cordaro, *Filologia e critica*, cit., p. 81.



restauri in Santa Maria Maggiore, per ricostruire la genesi e la storia conservativa del ciclo musivo; alcuni riquadri del lato sinistro della navata presentavano infatti delle incongruenze:

«Dalle indagini eseguite durante i lavori di restauro, si può affermare con sicurezza che i mosaici presi in esame non furono eseguiti sul posto che ora occupano, ma furono tolti, con tutto il loro stucco, dal muro di un edificio che ci è ignoto e applicati, ugualmente con tutto il loro stucco, nelle incassature praticate nei muri della navata centrale di Santa Maria Maggiore. Le prove che si sono potute raccogliere sono rappresentate:

1° Dall'impronta negativa di mattonato impressa nella parte posteriore dello stucco dei mosaici e dalla corrispondente impronta positiva da quella trasmessa alla colatura di "colla di calce" che fu eseguita sul vano lasciato tra il blocco del mosaico col suo stucco e il fondo dell'incassatura praticata nel muro.

2° Dalla costituzione in due frammenti del quadro n° 7, frammenti non combacianti, ma riuniti in modo divaricato e con discontinuità di piano.

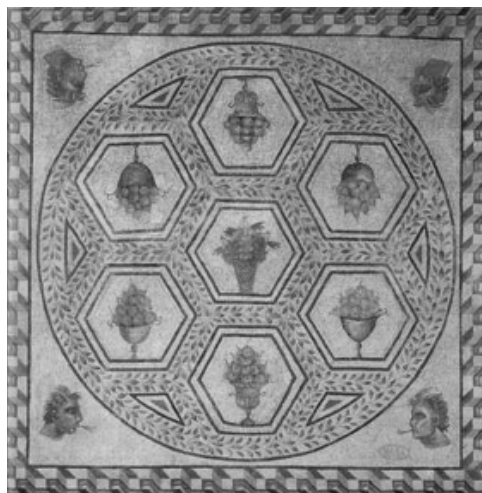
3° Dalla posizione che alcuni dei frammenti musivi occupano sul muro, cioè un po' girata o un po' fuori dalla zona che avrebbero dovuto occupare se i quadri fossero ancora integri...»<sup>43</sup>.

Questa vicenda meriterebbe un approfondimento che rinvio ad altra sede. In questa occasione si è cercato semplicemente di mettere in luce le contraddizioni che sembrano essersi raccolte attorno all'oggetto-mosaico e ai criteri che ne hanno regolato il restauro a Roma, e specificamente in Vaticano, nella prima metà del XX secolo.

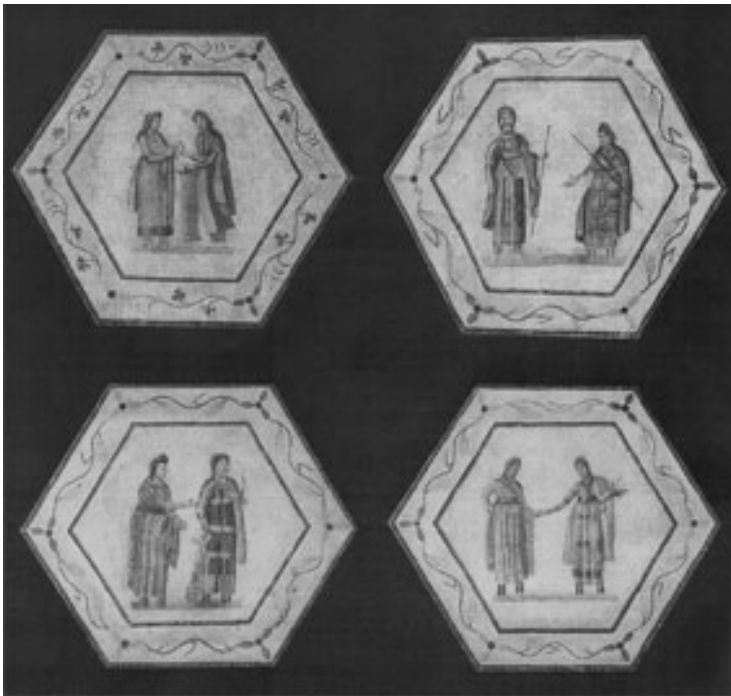
<sup>43</sup> ALRP, prot. N. 1400.



1. Mosaici parietali del Casino di Pio IV, 1558-1562, Città del Vaticano. I mosaici furono restaurati dai Mattia nel 1936



2. Mosaico con busto di Dioniso (già busto di Flora), metà del III sec. d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, ingresso, inv. 134 (da P. Liverani – G. Spinola, *Vaticano. I mosaici antichi*, Milano, FMR, 2003)
3. Mosaico della Stanza dell'Incendio di Borgo, prima metà del II sec. d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 135 (da P. Liverani – G. Spinola, *Vaticano. I mosaici antichi*, Milano, FMR, 2003)



4, 5. Mosaici del pavimento del Braccio Nuovo, metà del II sec. d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, dettagli con *Satiro e Menade* e *Odisseo*, invv. 45763-45771 (da P. Liverani – G. Spinola, *Vaticano. I mosaici antichi*, Milano, FMR, 2003)

6. Mosaici dell'ambulacro superiore della Scala Momo, fine II-inizio III sec. d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani, invv. 75-98, dettaglio dei pezzi provenienti dalla Villa della Porcareccia (da P. Liverani – G. Spinola, *Vaticano. I mosaici antichi*, Milano, FMR, Città del Vaticano, 2003)



7. Mosaici della Cappella di San Venanzio, 640-642, Roma, Battistero Lateranense



# L'esercizio della tutela nella cattedrale di San Giusto a Trieste prima del 1918. L'attività della Central Commission fra impegno e dibattito

di Rossella Fabiani

Ripercorrere nel tempo le vicende conservative della Cattedrale di San Giusto (Fig. 1) mostra non soltanto il radicamento del tempio nella città ma anche il profondo legame con le istituzioni locali, in un significativo coinvolgimento di politica e cultura<sup>1</sup>.

Il governo austriaco ha, invero, riservato grande cura alla manutenzione di San Giusto, tenendo in conto le istanze che giungevano dalla municipalità locale, dall'amministrazione statale, dal clero, dai cittadini, promuovendo azioni di restauro per il tramite degli uffici locali.

Così, l'esame dei documenti custoditi in alcuni archivi triestini rende palese la complessità degli interventi, rivolti non solo alla struttura architettonica, ma anche ai cicli ad affresco, ai mosaici e alle opere d'arte mobili. Si tratta di atti raccolti a partire dal 1840, dal momento, cioè, in cui gli uffici ricevono le istanze volte alla soluzione dei problemi conservativi<sup>2</sup>.

A Trieste e nelle province limitrofe comprendenti i luoghi di maggiore presenza di reperti antichi, sin dalla seconda occupazione francese – vale a dire tra il 1809 e il 1813 – l'esercizio della tutela si affaccia con prepotenza e in anticipo: il programma di Pietro Nobile *projet relatif aux antiquités*, presentato al governatore generale dell'Iliria poco prima del ritorno sotto il dominio austriaco propone la valorizzazione dei monumenti antichi esistenti, ma anche campagne di scavo, l'inventariazione dei reperti e la promozione di una maggiore sensibilizzazione dei cittadini. Lo stesso Nobile compie delle indagini archeologiche sotto il campanile di San Giusto, che «poggia sopra gli avanzi di un magnifico tempio romano dell'epoca aurea delle arti», con

<sup>1</sup> Un primo contributo sul tema è R. Fabiani, *La Cattedrale di San Giusto. Cronache di un restauro*, in «Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria», CIII, 2, 2003, pp. 407-440, con appendice documentaria di Carole Gios. In questa sede vengono ripresi alcuni contenuti di quell'articolo. Per un inquadramento storico della Cattedrale si vedano, fra gli ultimi: *San Giusto. Ritratto di una cattedrale*, a cura di M. Vidulli Torlo, Trieste, Rotary Club, 2003; G. Cuscito, *La cattedrale di San Giusto a Trieste*, Trieste, Rotary Club, 2003. La chiesa è il monumento più rilevante della città antica e sorge sul colle omonimo. Frutto della unificazione di due edifici sacri ai primi del XIV secolo, sino alla fondazione del borgo tereciano è stata per secoli l'unico importante luogo di culto cattolico della città.

<sup>2</sup> I documenti sono conservati presso l'Archivio di Stato di Trieste, l'Archivio diplomatico del Comune di Trieste e l'Archivio della Soprintendenza per i Beni A.P.P.S.A.E. del Friuli Venezia Giulia.

l'intento di far conoscere le radici arcaiche della città<sup>3</sup>. Sarà il 14 gennaio 1829, con l'istituzione a Trieste dell'Imperial Regia soprintendenza per le antichità, che si avvierà una politica di attenzione all'antico, la quale vedrà emergere una figura importante nell'azione di tutela: Pietro Kandler. Storico e giureconsulto, questi approfondisce lo studio delle origini del porto austriaco, che sta ormai sviluppando la sua vocazione commerciale ed economica come principale sbocco al mare dell'impero asburgico<sup>4</sup>. Ma egli affronta con grande competenza anche aspetti più spiccatamente tecnici quando viene chiamato a occuparsi della grande fabbrica di San Giusto.

Qualche anno più tardi Francesco Giuseppe istituisce, il 31 dicembre 1850, durante il suo primo gabinetto di governo, la Central Commission<sup>5</sup>. L'iniziativa di riforma

<sup>3</sup> R. Fabiani, *Pietro Nobile archeologo e conservatore in Artisti in viaggio 1750–1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M.P. Frattolin, Udine, Libreria Editrice Cafoscanina, 2006, pp. 57–66 con aggiornate indicazioni bibliografiche. Pietro Nobile, architetto ticinese, nasce a Campestro nel 1776 e muore a Vienna nel 1854. Tra il 1800 e il 1806 effettua la sua formazione a Roma con una borsa di studio dell'imperatore Francesco I. Durante la sua permanenza a Trieste in qualità di aggiunto e poi direttore delle Fabbriche del Litorale dal 1807 al 1818 si occupa, sotto la dominazione austriaca e francese, della gestione del territorio e di nuove progettazioni, ma avvia anche una campagna di tutela e valorizzazione dei reperti antichi, in particolare ad Aquileia, Trieste, in Istria e in Dalmazia.

<sup>4</sup> G. J. Merlato, *Cenni biografici su Pietro Kandler triestino giureconsulto, archeologo, storico*, Trieste, Tipografia del Lloyd Austriaco, 1872; più recentemente S. Dellantonio, *Pietro Kandler archeologo* in «Archeografo triestino», 59, 1, 1999, pp. 201–247. Pietro Kandler, nato a Trieste nel 1804, ma di lontane origini scozzesi, si forma nel ginnasio di Capodistria, compie studi di legge all'Università di Padova, Vienna e Pavia. Rientrato a Trieste e nominato nel 1842 procuratore civico, si adopera nello studio e nella conoscenza della storia locale, curando numerosi volumi sulle origini della città. In veste di conoscitore e uomo di cultura viene incaricato quale referente della K.K. Central Commission dalla istituzione dell'ufficio sino alla sua morte avvenuta nel 1872. Importante ruolo ha rivestito al servizio di Massimiliano d'Asburgo nella identificazione della storia di Miramare e nella costruzione della sua residenza.

<sup>5</sup> Vasta è la letteratura sulle origini e la attività della Central Commission. Tra gli altri e con ricca bibliografia, si veda S. Tavano, «Wiener-Schule» e «Central-Commission» fra Aquileia e Gorizia in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 10, 1988, pp. 97–139. Per esteso la dicitura completa è *Kaiserliche und Königliche Central Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler*, cioè Imperial Regia Commissione Centrale per lo Studio e la Conservazione dei Monumenti. Tra i fondatori dell'istituzione e primo presidente fu il barone Karl von Czörnig. Egli promosse la creazione e la diffusione di due periodici: l'annuario, *Jahrbuch*, con uscita annuale e gli atti, *Mitteilungen*, con uscita mensile, che raccoglievano le relazioni e gli articoli sull'attività svolta dagli studiosi chiamati a sorvegliare i monumenti siti nelle regioni dell'Impero. Fino al 1859 fu compresa all'interno del Ministero per il commercio, l'artigianato e le opere pubbliche, e poi venne a far parte del Ministero il culto e l'istruzione. La struttura comprendeva quindici persone distribuite in tre sezioni: preistoria e arte antica, architettura, scultura e pittura dal medioevo al XVIII secolo, monumenti sino al XVIII secolo. Sei reparti si occupavano di bilancio, restauro degli edifici e dei dipinti, legislazione statale in materia di tutela, di musei, topografia artistica e redazione. Da Vienna i conservatori, avvalendosi di collaboratori in loco, sorvegliavano e prendevano decisioni relativamente alla conserva-



mira a smorzare il precedente rigido centralismo, cercando di concedere maggiore autonomia alle periferie. Non solo amore per l'arte, ma motivi anche intrinsecamente politici sono, insomma, alla base della nuova istituzione amministrativa: favorire, anzitutto, la coesione dell'impero che abbracciava dodici diverse nazionalità. Da un lato, la scelta è consapevole della circostanza che lo studio dei monumenti consente ad ogni paese di acquisire una maggiore coscienza della propria identità nazionale, ma dall'altro la scelta risente della speranza che l'attenzione dell'impero per i monumenti delle varie nazioni susciti simpatia verso l'amministrazione centrale. Se, insomma, il cosmopolitismo culturale è una delle forme in cui si esprime l'idea sopranazionale asburgica giunta al suo crepuscolo, esso si sublima nel tentativo di salvarsi dai nazionalismi prorompenti. Quanto avverrà per San Giusto delude, però, queste speranze: il monumento viene considerato simbolo della italianità di Trieste e l'azione dell'Austria nei confronti della sua conservazione è interpretata quasi come un'interferenza e un pericolo di violenta intromissione, in particolare negli anni di fine secolo. Prova ne sia che Trieste, in alcuni casi, addirittura respinge gli interventi proposti dalla Central Commission<sup>6</sup>.

Un'istituzione, questa, che contava su personalità scelte in ambito locale, di alto valore morale e culturale. Così, dal 1856 Pietro Kandler subentra in qualche modo a se stesso, diventando primo conservatore per il Litorale, carica che ricoprirà sino al 1871. Quale studioso indagherà il passato triestino, valorizzando da un lato il legame con gli Asburgo all'indomani della Dedizione di Trieste all'Austria, anche in veste di consulente al servizio di Massimiliano d'Asburgo, dall'altro analizzando il passato romano che il governo riteneva importante valorizzare.

Nella veste di delegato della Central Commission, in una accurata relazione del giugno 1855 Kandler esamina gli esiti del restauro della tavola di Benedetto Carpaccio<sup>7</sup> (Fig. 2), iniziato alcuni anni prima. Loda l'intervento del pittore Giacomo Tone-

zione e al restauro dei monumenti. Se il periodo della direzione Czöernig si caratterizza per l'impegno nella ricerca e nell'inventariazione del patrimonio artistico, successivamente, sino a giungere ai primi del '900, con Alois Riegl, l'indirizzo della Central Commission muta in termini di orientamento più spiccatamente scientifico, soffermandosi sugli aspetti teorici e tecnici del restauro.

<sup>6</sup> S. Tavano, *La cura dei monumenti nelle terre meridionali dell'Impero*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, atti del convegno (Udine, 30 novembre 2006), a cura di G. Perusini - R. Fabiani, Vicenza, Terra Ferma, in corso di stampa, pp. 151-161. Nel volume si approfondisce proprio la diversità negli interventi della Central Commission nelle zone periferiche friulane e del litorale adriatico sotto l'Austria e delle commissioni provinciali di Belle Arti sotto l'Italia alla fine dell'800.

<sup>7</sup> Figlio di Vittore, non si conoscono le date di nascita, ma è documentato tra il 1530 e il 1560. Il dipinto, raffigurante la *Madonna col Bambino tra san Giusto e san Sergio*, porta in basso la firma dell'autore e la data 1540.

gutti, stilando quasi una sorta di certificato di regolare esecuzione, dove giustifica il compenso di 800 fiorini<sup>8</sup>. Kandler rappresenta, al contempo, la difficoltà che ha incontrato Tonegutti nell'affrontare il recupero delle tavole completamente «incartocciate», risanate «mediante telerature e viti». Segue, poi, un'attenta descrizione della situazione in cui versava il dipinto «impiastricciato da ripetute mani d'olio», degli interventi di pulitura sulla pellicola pittorica – oggi si direbbe eseguiti meccanicamente, a bisturi – allora realizzati «con punta di ferro tagliente e sottile, operazione di somma pazienza e di somma difficoltà per non levare insieme alla crosta anche il dipinto». E continua elogiando il Tonegutti per la cura nella presentazione estetica misurata, sicché «il quadro sortì (...) fresco e bello; né conserva del tempo altra traccia che quella inevitabile delle piccole screpolature del colore. Le quali avrebbero potuto togliersi, come nei soliti restauri si tolgono; ma sarebbe come il dare a bella matrona il belletto e la cerusa, per nascondere gli incipienti raggrinzamenti della pelle»<sup>9</sup>. Kandler dimostra notevole confidenza nell'uso dei termini specifici e dà prova della sua preparazione culturale e scientifica così testimoniando che i referenti scelti dalla Central Commission erano soggetti particolarmente preparati anche sotto il profilo tecnico.

L'era Kandler si caratterizza per un estremo rigore nella gestione del bene culturale, dove il sapere tecnico felicemente si sposa con la conoscenza storica. Il fine è quello di agire nei binari della conservazione e della valorizzazione, secondo la moderna accezione oggi condivisa.

In qualità di referente della Central Commission, Kandler riesce dunque a tenere buone relazioni tra la municipalità locale e l'Amministrazione centrale, ottenendo risultati concreti nell'attività di recupero.

Dopo la sua morte, avvenuta nel 1872, la Central Commission appare rallentare il suo impegno e la sua presenza diviene meno significativa, anche a causa dei malagevoli rapporti tra istituzioni cittadina e centrale.

Delegati per Trieste sono il bibliotecario Attilio Hortis, assieme all'architetto Giovanni Righetti e al direttore del Civico Museo di antichità Carlo Kunz; seguiranno, poi, dal 1884 Alberto Puschi, e dal 1906 Piero Sticotti. Sarà proprio Attilio Hortis, unico caso isolato, ad essere in seguito degradato a corrispondente a causa della «sua scarsa collaborazione se non anche per resistenza»<sup>10</sup>. Righetti, d'altra parte, pensa sia urgente il recupero del ciclo di affreschi di San Giusto e di San Nicolò nel-

<sup>8</sup> Nato a Belluno nel 1803 e morto a Trieste nel 1863, si hanno scarsissime notizie di questo artista che si è dedicato prevalentemente al restauro con esiti non sempre apprezzati. Per un inquadramento bibliografico cfr. *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo II, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1991, ad vocem.

<sup>9</sup> Archivio Diplomatico del Comune di Trieste, b. 1272, cl.5/3,1 a. 1855, fasc. 7898.

<sup>10</sup> S. Tavano, *La cura dei monumenti nelle terre meridionali dell'Impero*, cit.

l'abside e nella cappella di San Giuseppe. La decorazione era stata oggetto vent'anni prima di un restauro, realizzato da Tonegutti, ma la presenza di umidità nelle mura-ture aveva fatto sì che tutto l'intonaco risultasse staccato e in cattivo stato. L'architetto invia allora all'Inclito Magistrato, nel luglio 1884, una relazione nella quale propone di eseguire un consolidamento con «la tempera caseosa descritta dal Forni nel suo manuale del Restauratore» e con «cera sciolta nell'acqua ragia rettificata a caldo, come con buon successo venne eseguito alle dipinture del camposanto di Pisa»<sup>11</sup>. Una testimonianza, questa, di conoscenza delle metodologie di restauro più attuali in quel momento in Italia.

La situazione conservativa della Cattedrale continua ad allarmare non poco, come dimostra la relazione che la commissione delegata dalla Società di ingegneri ed architetti, dal circolo artistico e dal gabinetto di Minerva sottoscrive il 15 gennaio 1889. I membri – Attilio Hortis, Enrico Nordio, Eugenio Scomparini e Alberto Puschi – nel deferente ricordo di Kandler, più volte evocato nel testo sia come tecnico sia come studioso, concentrano la discussione sull'assetto interno dell'edificio, che deve essere «piuttosto consolidato che riparato, piuttosto riparato che restaurato ed evitare aggiunte e rinnovazioni»<sup>12</sup>. Un invito, quindi, ad interventi conservativi rigorosi, nella osservanza degli elementi esistenti, per privilegiare il consolidamento della struttura, favorendo, semmai, l'eliminazione delle «barocche decorazioni». Omessa ogni menzione della Central Commission, si chiama il solo Comune alla tutela del bene.

In realtà, la Central Commission è spettatrice ed interviene per il tramite del suo conservatore. Anzi, nel novembre del 1890 sollecita il direttore del Museo Puschi per accelerare un intervento da parte della presidenza municipale. Questi, in maniera autonoma e su suggerimento anche del Circolo artistico triestino, chiede un parere all'ispettore centrale del Ministero italiano dell'istruzione pubblica, Giovan Battista Cavalcaselle, al quale è affidata la tutela della conservazione delle opere d'arte di tutto il Regno<sup>13</sup>. Non si fa attendere la risposta del Cavalcaselle, che in una missiva del febbraio 1891 segnala Antonio Bertolli<sup>14</sup>. Bertolli, sottolinea Cavalcaselle, «assai lodevolmente esercita l'arte sua (...) sono degne di essere ricordate le riparazioni condotte in Padova intorno agli affreschi di Tiziano nella scuola del santo; a quelli di Altichiero e dell'Avanzi nella

<sup>11</sup> Archivio Diplomatico del Comune di Trieste, b.1773, cl. 5/3,2 a.1884, fasc. 26329.

<sup>12</sup> *Ristauro della Cattedrale di San Giusto* in «Archeografo triestino», s. II, XV, 1890, p. 181.

<sup>13</sup> Per un inquadramento bibliografico si veda D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988; *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago-Verona, 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia, Marsilio, 1998.

<sup>14</sup> Su Antonio Bertolli (1834-1902) si veda, con ampia bibliografia, G. Perusini, *Valentinis e Antonio Bertolli: teorie e metodi per il restauro. Il restauro dei dipinti mobili in Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, a cura di G. Perusini, Udine, Forum, 2002, pp. 207-272.

Cappella di San Giorgio; a quelli del Guariento (...) del Mantegna e di Giotto nella cappella degli Scrovegni»<sup>15</sup>. La comparsa sulla scena di Bertolli, che poi eseguirà i lavori sugli affreschi dell'abside destra, segna un salto di qualità nell'attenzione alla cattedrale e una netta autonomia dalla Central Commission, che una volta a conoscenza dell'inizio dei lavori ne chiederà spiegazioni: sarà sempre Giovanni Righetti, nel novembre del 1891, a fornire garanzie sulla buona riuscita delle operazioni. L'intervento del Bertolli viene seguito con tutta l'attenzione del caso e con fasi preparatorie, tra le quali l'analisi della malta degli affreschi che dimostra grande quantità di gesso, ma la quasi totale assenza di nitrati e cloruri. Il Bertolli individua uno strato più antico sottostante che però, data la sua piena adesione a quello superiore, ritiene di non staccare, ma di consolidare con iniezioni di cemento e grappe in ottone. La pulitura viene eseguita con mollica di pane, e ad essa segue un lieve ritocco. L'intervento di Bertolli viene apprezzato dalla Delegazione municipale, che darà il nulla osta al pagamento<sup>16</sup>.

Forse la notorietà dei protagonisti chiamati in gioco – Cavalcaselle e Bertolli – dava garanzia nei confronti della tutela delle opere, ma è certo che la Central Commission, pur se a conoscenza degli interventi, sembra estranea alle scelte operate in questi anni a Trieste. Soltanto di fronte ad interventi di maggior peso, come la realizzazione del nuovo soffitto nella navata centrale, la Central Commission chiama i rappresentanti triestini a Vienna per un esame diretto e per concedere il nulla osta.

Più autonomia si riservano le autorità cittadine nel promuovere il restauro della tavola di Benedetto Carpaccio, già trattata da Tonegutti quasi cinquanta anni prima. Vengono proposti nomi quali l'artista Luigi Cavenaghi dell'Accademia di Brera di Milano o Luigi Betto di Venezia – restauratore delle gallerie veneziane sotto Cantalamessa –, anche se poi la scelta cade su Giovanni Zennaro<sup>17</sup>. La relazione preparatoria di Luigi Betto prevede la sistemazione di una parchettatura sul retro della tavola per tenere stabili le assi, e il restauro andrebbe eseguito «basandomi sopra i criteri esposti e fissati dal Ministero della P.I. di Roma»<sup>18</sup>. Ma i costi troppo elevati induco-

<sup>15</sup> Archivio Diplomatico del Comune di Trieste, b.1872, cl. 5/3,2 a. 1889, fasc. 46224.

<sup>16</sup> L'intervento di Bertolli è ampiamente testimoniato nei documenti conservati nell'Archivio Diplomatico del Comune di Trieste, b. 1872, cl. 5/3,2 a. 1890, n. 741, a. 1891, n. 2409, fasc. 45156. Si veda anche A. Puschi, *Ristauri e scoperte nel Duomo di S. Giusto* in «Archeografo triestino», s. II, XVIII, 1892, pp. 268-279.

<sup>17</sup> Archivio Diplomatico del Comune di Trieste, *Magistrato Civico*, sez. VIII, a. 1912, fasc. 519, 21/5. Su Luigi Cavenaghi (Bergamo 1844-Milano 1918) si veda, tra gli altri, A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 2002, pp. 315-328; su Luigi Cavenaghi, Luigi Betto e Giovanni Zennaro si veda A.P. Torresi, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara Liberty House, 1999, ad vocem.

<sup>18</sup> Archivio Diplomatico del Comune di Trieste, *Magistrato Civico*, sez. VIII, a. 1912, fasc. 519, 24/8.

no il Puschi ad affidare i lavori allo Zennaro, che ritiene importante «fissare il colore sollevato, unire le assi distaccate, rinforzare l'intelajatura con traverse a sistema di morsetti, eseguire un'accurata e coscienziosa pulitura»<sup>19</sup>.

Dunque, nomi italiani per una tutela... italiana? Ma allora quale ruolo gioca la Central Commission? In effetti, il ceto borghese mal tollera la mancanza di autonomia, frutto del nuovo assolutismo portato dalla restaurazione con la sua classe di burocrati, legata alla politica retribuita del Governo centrale. Le proposte di restauro e rinnovamento sono così redatte dalle commissioni locali e sottoposte al vaglio della Central Commission, ma dai documenti emerge un progressivo inasprimento nei rapporti con tale istituzione. Esempio è la vicenda dello studio per un restauro totale della Cattedrale, quando il Curatorio dei Musei Civici chiede l'opinione degli studiosi italiani Ricci e Venturi, ritenendoli più affidabili nel giudizio tecnico, sebbene la Central Commission veda l'avvento, come conservatore generale, di Alois Riegl, che impronta a forte rigore scientifico la conduzione dell'ufficio.

La vicenda conservativa della Cattedrale di San Giusto insegna allora che già nell'Ottocento, alla consapevolezza per la tutela dei beni culturali, si accompagna l'attenzione per gli strumenti capaci di perseguire piuttosto la valorizzazione del dato storico che non l'esaltazione del dato estetico. Allo stesso tempo la tutela della Cattedrale di San Giusto insegna che la cura dei lavori artistici involge implicazioni politiche e può costituire momento per la sottolineatura di valori nazionali, là dove l'individuazione di persone e metodi vale, forse, come testimonianza di una scelta patriottica piuttosto che di una scelta tecnica.

<sup>19</sup> Archivio Diplomatico del Comune di Trieste, Magistrato Civico, sez. VIII, a.1912, fasc. 619, 25/11.



1. Joseph Malovich, *Sagrato della Cattedrale di San Giusto a Trieste*, fotografia, anni ottanta sec. XIX (Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, fototeca, inv. 5/428)



2. Benedetto Carpaccio, *Madonna col Bambino tra i santi Giusto e Sergio*, Trieste, Cattedrale di San Giusto (Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, fototeca, inv. 5/431)





## La città e la sua storia: Roma tra restauro filologico e restauro scenografico

di Silvia Cecchini

Il nesso posto a frontespizio del convegno – “Gli uomini e le cose” – apre l’orizzonte a un gioco di rimandi tra pensiero e materia, dà l’occasione per proporre un percorso tra fruizione del patrimonio, museologia e cultura del restauro nella Roma tra Ottocento e Novecento. Un percorso tra passato e presente, in un costante raffronto tra materia – la memoria cioè che le opere conservano nel loro corpo dei restauri di un secolo fa – e mentalità – cioè il contesto culturale che determinò, allora, le soluzioni di restauro. Da quelle esperienze possono venire, credo, suggestioni utili nel riflettere e comprendere le scelte di oggi.

Oggi, l’occhio esperto di restauratori, storici dell’arte, architetti come anche lo sguardo attento di un pubblico più ampio, riconosce nel restauro, con crescente chiarezza, l’affermarsi di una tendenza reintegrativa e mimetica. Sempre più rara la scelta di ricorrere a lacune a vista o tratteggi; scelta riservata a pochi difficili casi disperati. L’occhio del Duemila, assuefatto a indigestioni di immagini, recepisce meglio immagini intere, nitide, colorate che non lacune e frammenti. All’inizio del secolo scorso, quando le rare fotografie erano in bianco e nero o color seppia, il restauro sceglieva altre strade<sup>1</sup>.

### *La parola “restauro”*

Una difficoltà connessa all’ambiguità del termine “restauro” emerge già nel 1886 quando Giacomo Boni, a proposito dei restauri di San Marco a Venezia, individua e definisce i diversi significati che la cultura a lui contemporanea associa al termine:

<sup>1</sup> L’analisi che segue, dedicata alle soluzioni adottate in alcuni restauri di inizio Novecento è parte di una riflessione a me cara sulle motivazioni delle scelte di allora e di quelle di oggi. Dello stimolante confronto su questi temi ringrazio Orietta Rossi Pinelli, Maria Andaloro, Maria Ida Catalano e Bruno Toscano. Ringrazio anche Giulia Bordi e Paola Pogliani per i piacevoli ed utili scambi sul caso dei restauri di Santa Maria Antiqua.

I casi presentati sono stati selezionati criticamente in un panorama nazionale in cui è ancora assai diffusa la prassi reintegrativa, rispetto alla quale quei casi rappresentano una decisa controparte. Già dal 1910 le scelte della pubblica amministrazione sui criteri di restauro tentano soluzioni di “mediazione” estetica rispetto alla scelta del frammento. Il paradigma dell’autenticità ha resistito, però, fino ad oggi – o forse fino a ieri? – ed è stato, io credo, elemento fondante della ricerca di sistemi reintegrativi nel rispetto della riconoscibilità. Forse i nuovi indirizzi del restauro hanno a che fare con il superamento del paradigma dell’autenticità?

«Stanno riparando il pavimento di S. Marco in un modo che non è né restauro vero e proprio, (distruzione del vecchio e sistemazione di un nuovo pavimento, simile all'originale), né assoluta preservazione dell'opera antica, secondo i criteri archeologici (riempimento delle parti mancanti con semplice concreto). Ora stanno colmando i vuoti con imitazioni dell'opera antica. Si salvano così le parti autentiche, ma gran parte del pittoresco è sciupato dall'effetto sgargiante delle nuove tessere marmoree»<sup>2</sup> (Fig. 1).

Le considerazioni di Boni sui restauri in corso a San Marco sottolineano la coesistenza, nello stesso termine, di significati molto diversi, e denunciano la distanza tra il significato comune del termine e l'accezione che si va delineando in ambito archeologico, connessa al riconosciuto valore dell'autenticità<sup>3</sup>.

La verifica sui dizionari mette in evidenza un dato suggestivo: all'inizio dell'Ottocento il termine «restauro» è associato al significato *rifare*, mentre un secolo più tardi è passato a significare *riparare*<sup>4</sup>. Differenza che sembra denunciare, a un ventennio di distanza dalle considerazioni di Boni, la ricezione, anche da parte della cultura diffusa, del lento cambiamento connesso alla pratica del restauro.

Nella biografia di Boni scritta dall'allieva Eva Tea sulla base del carteggio dell'archeologo e di ricordi personali<sup>5</sup>, l'autrice ripercorre scelte e riflessioni elaborate dall'archeologo in preparazione alle «istruzioni per gli uffici tecnici» che, firmate dal ministro Pasquale Villari, avrebbero dovuto essere pubblicate e servire da guida per le Commissioni conservatrici<sup>6</sup>. In quegli appunti, redatti tra il 1890 e il 1891, Giacomo

<sup>2</sup> Lettera a Philip Webb del 22-IX-1886, citata in E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano, Ceschina, 1932, pp. 130-131.

<sup>3</sup> Al concetto dell'autenticità, che considero nodo fondamentale della cultura del restauro a cavallo tra Ottocento e Novecento, nonché fondante la nostra stessa cultura del restauro, è dedicato uno studio ancora in corso. Una prima analisi è in S. Cecchini, *Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), Firenze, Nardini, 2005, pp. 81-94. Ringrazio Donata Levi per la citazione indicatami in occasione di questo convegno dalla quale ho tratto utili conferme. Sull'argomento cfr. D. Levi, *Esigenze di "autenticità" fra dichiarazioni di principio e pratica d'intervento: appunti sull'attività di G.B. Cavalcaselle nella Basilica Superiore di San Francesco*, in *La realtà dell'utopia. I restauri di Assisi*, a cura di G. Basile, atti del I convegno internazionale di primavera sul restauro (Assisi 21-24 marzo 2001), Firenze, Nardini, 2002, pp. 39-42.

<sup>4</sup> Per la ricerca condotta sul mutamento di significato del termine cfr. per tutti *Dizionario della lingua italiana*, a cura di P. Costa - F. Cardinali - F. Orioli, Bologna, Fratelli Masi, 1819; *Dizionario di cultura universale e della lingua parlata*, a cura di G. Bucco, Milano, Vallardi, 1907, ad vocem.

<sup>5</sup> E. Tea, *Giacomo Boni*, cit., p. 346. L'Archivio Boni-Tea è conservato presso l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano. Sulla figura di Giacomo Boni esiste una vasta bibliografia che non è possibile menzionare in questa sede, pertanto farò riferimento solo ai testi specificamente connessi ai temi trattati.

<sup>6</sup> L'iter dei *Regolamenti* per gli uffici tecnici regionali fu in realtà molto travagliato. In proposito cfr. M. Bencivenni - R. Dalla Negra - P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servi-*

Boni sintetizza considerazioni sulla durata dei monumenti e sul loro valore documentale, sull'autenticità e il pittoresco, sul valore del frammento e sull'importanza della manutenzione. Nel riferire il testo definitivo, la Tea commenta: «Aboliscono persino il nome di restauro, per sostituirlo con quello di ripristino o ricomposizione delle membra sparse di antichi monumenti, simili a *disjecta membra poetae*»<sup>7</sup>.

*Giacomo Boni e i criteri archeologici nel restauro*

Dopo dieci anni di attività in Puglia e Basilicata come ispettore ai monumenti dell'Ufficio Centrale delle Belle Arti, nel 1898 Giacomo Boni viene proposto come direttore degli scavi archeologici del Foro Romano dal ministro Guido Baccelli, che lo autorizza ad iniziare una nuova fase di scavo<sup>8</sup>.

Due anni dopo, incrociando l'interpretazione di documenti settecenteschi con valutazioni topografiche, Boni riporta alla luce, dopo aver fatto demolire la seicentesca chiesa di Santa Maria Liberatrice che la sovrastava, la chiesa di Santa Maria Antiqua.

L'importanza della scoperta di un simile palinsesto, che documenta la pittura dal VI all'VIII secolo, rende Santa Maria Antiqua un laboratorio ideale in cui applicare il metodo stratigrafico, già messo a punto negli scavi di San Marco a Venezia. Metodo che evidenzia un tenace sforzo di sistematicità sia nelle operazioni di scavo che di documentazione<sup>9</sup>.

*zio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze, Alinea, 1992, pp. 75, 79-86, e appendice documentaria pp. 103-104. Per una valutazione del contributo dato da Boni al dibattito sul metodo nelle ricerche archeologiche cfr. A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, Bari, De Donato, 1975, p. 31; D. Manacorda, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane: il dibattito sul metodo*, in «Quaderni di Storia», 16, 1982, pp. 85-116; Idem, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, in «Archeologia Medievale», IX, 1982, pp. 443-470; A. Carandini, *Storie della Terra. Manuale di scavo archeologico*, Torino, Einaudi, 1991, p. 48.

<sup>7</sup> E. Tea, *Giacomo Boni*, cit., p. 346.

<sup>8</sup> Sull'attività di Boni nel Foro Romano cfr. in particolare A. De Santis, *Gli scavi di Giacomo Boni al Foro Romano*, in *Roma Capitale 1870-1911. Dagli scavi al museo*, a cura di A.M. Reggiani - G. Pisani Sartorio - L. Quilici, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 76-82; T. P. Wiseman, *Con Boni nel Foro. I diari romani di W. St Clair Baddeley*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», s. III, VIII-IX, 1985-1986, pp. 119-149; V. Cazzato, *Giacomo Boni: flora e "ruine"*, in *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, a cura di G. Morganti, atti del convegno (Roma, 28-30 novembre 1985), Roma, De Boccard, 1990, pp. 605-625; C. Michelini, *Dalla lezione di Ruskin agli scavi del Foro: Giacomo Boni*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 50, 1993, pp. 53-61; M. Barbanera, *L'archeologia degli italiani*, Roma, Editori Riuniti, 1998, in particolare pp. 82-86; *Gli scavi di Giacomo Boni al foro Romano, Documenti dall'Archivio Disegni della Soprintendenza Archeologica di Roma*, a cura di A. Capodiferro - P. Fortini, Roma, Fondazione G. Boni, 2003; D. Palombi, *L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2006, in particolare pp. 68-73.

<sup>9</sup> Sugli scavi di Boni a Santa Maria Antiqua cfr. E. Tea, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano, Vita e Pensiero, 1937; M. Calabretta - E. Guidobaldi, *Studi e sperimentazioni di Giacomo Boni su prodotti e tecniche per la conservazione dei monumenti*, in *Scienze e Beni Culturali. Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, atti del convegno di studi (Bressanone, 24-27 giugno 1986), a cura di G. Bisconti, Padova,

Nel 1901, a un anno dalla clamorosa scoperta, nel suo primo saggio teorico sul metodo stratigrafico negli scavi archeologici, Boni scrive:

«Importa non giudicare subito per non alterare anche inavvertitamente, con una selezione artificiosa, gli elementi analitici; l'uomo è portato ad apprezzare e aver cura anzitutto di ciò che capisce, mentre nelle esplorazioni archeonomiche bisogna tener conto esatto anche di ciò che non si capisce affatto, accontentandosi di non capire, finché il complesso degli elementi di scienza positiva raccolti sia tale da far luce da sé dove prima erano tenebre o barlume indistinto»<sup>10</sup>.

Il metodo elaborato per lo scavo archeologico si traduce in scelte operative ed estetiche nel restauro degli affreschi. Le superfici pittoriche vengono fissate, ancora in fase di scavo, con stuccature che ne fermano i bordi pericolanti o con grappe a T che bloccano gli spancamenti degli intonaci. Concluso lo scavo, Boni si impegna in operazioni necessarie ad eliminare o ridurre le cause di degrado e il veloce deperimento dei dipinti conseguente all'esposizione all'aria. Devia gli scoli delle acque, crea coperture provvisorie che proteggano gli affreschi dalle intemperie, sterilizza gli intonaci, sia dipinti che non, con lavaggi di aldeide formica a diverse diluizioni<sup>11</sup>.

Al termine dello scavo, il completamento dell'intervento consiste unicamente nella revisione finale di quelle stuccature dei bordi che ancora oggi sono visibili a contorno degli intonaci affrescati<sup>12</sup>. Boni sceglie quindi per gli affreschi un intervento

Libreria Progetto, 1986, pp. 81-90; G. Morganti, *Giacomo Boni e il lavoro di S. Maria Antiqua: un secolo di restauri*, in *Santa Maria Antiqua al Foro romano. 100 anni dopo lo scavo*, atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), a cura di J. Osborne - J.R. Brandt - G. Morganti, Roma, Campisano, 2004, pp. 11-30. Cfr. inoltre A. Augenti, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento*, in «Archeologia Medievale», XXVII, 2000, pp. 39-46, in cui l'autore commenta l'intervento di Boni a Santa Maria Antiqua come «uno scavo al di sotto dei suoi standards più elevati dal punto di vista metodologico», fatto dimostrato dal «successivo abbandono del progetto di edizione dell'indagine». Per una possibile lettura critica dell'intervento di Boni in relazione alla persistente vitalità della cultura dell'autenticità cfr. G. Morganti, *Un possibile laboratorio della Teoria: il restauro di Santa Maria Antiqua di Giacomo Boni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandt*, atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze, Nardini, 2005, pp. 141-154 e in particolare p. 147.

<sup>10</sup> G. Boni, *Il metodo negli scavi archeologici*, in «Nuova Antologia», CLXXVIII, luglio-agosto 1901, p. 322. Il testo verrà ripubblicato, con minime modifiche, in G. Boni, *Il "metodo" nelle esplorazioni archeologiche*, Roma, Calzone, 1912 (estratto da «Bollettino d'arte», VII, 1-2, 1913).

<sup>11</sup> A conclusione delle operazioni conservative, Boni ottiene l'approvazione per il trattamento dei dipinti con «cerasina», nel tentativo di porre un freno allo sbiancamento inesorabile dei colori. Cfr. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, MPI, AA.BB.AA.), III versamento, II p., b. 697, fasc. 15, relazione di Boni del 12 febbraio 1901; *ibidem*, relazione della Commissione ministeriale di controllo sui restauri di S. Maria Antiqua, 14 febbraio 1901.

<sup>12</sup> Il gruppo di ricerca dell'Università della Tuscia di Viterbo, diretto dalla prof.ssa Maria Andaloro, ha

prettamente conservativo, con l'intento di non alterare neanche inavvertitamente – seguendo il criterio da lui stesso teorizzato per lo scavo archeologico – le informazioni presenti nel testo pittorico<sup>13</sup>.

I dipinti restaurati appaiono come isole in un mare di lacune, un vasto insieme di frammenti autentici, non contaminati dall'aggiunta di interventi interpretativi o di materiali che interferiscano con la lettura dell'immagine. Una stratigrafia bloccata al momento del rinvenimento<sup>14</sup> (Fig. 2).

Nonostante gli accurati interventi, i dipinti sembrano perdere ogni giorno un po' della loro brillantezza. Boni chiama in aiuto artisti che ritraggano e documentino in modo estremamente fedele forme e colori dei frammenti affrescati. Copie vengono eseguite da Joseph Wilpert, Ignazio Gabellini, Pietro Bargellini, Torquato Ciacchi, Luigi Giammiti, Maria Barosso, Geremia Di Scanno. Più delle altre sono apprezzate le copie eseguite da Paterna Baldizzi<sup>15</sup>. Mentre Boni è impegnato a preservare gli affreschi, per quanto possibile, nello stato in cui li ha restituiti lo scavo, Antonio Petri-

condotto nel periodo 2000-2004 studi analitici sugli affreschi. Le verifiche sui materiali dei restauri storici hanno portato all'identificazione delle stuccature in cemento, esistenti tutt'oggi, con quelle realizzate in occasione dell'intervento di Boni. L'analisi qualitativa delle malte ha rilevato la presenza di due diverse fasi di stuccatura, una con malta a granulometria maggiore, una inferiore, corrispondenti evidentemente alle due fasi, di scavo e di revisione finale, dell'intervento.

<sup>13</sup> Lo stesso criterio guiderà anche la scelta di ricollocare *in situ*, protetti da un'intercapedine appositamente creata, gli affreschi staccati nel 1910 dal restauratore Tito Venturini Papari perché soggetti a grave deterioramento. Anche la scelta di ricostituire la struttura architettonica è motivata da aspetti conservativi connessi alla presenza degli affreschi sulle pareti. Nelle parti architettoniche ricostruite con materiali nuovi viene usata l'accortezza di differenziare percettibilmente la superficie, lasciando la nuova muratura sottosquadro rispetto a quella antica e rendendola scabra con colpi di martellina, onde rendere evidenti le aree di intervento. Il restauro della struttura architettonica di Santa Maria Antiqua, realizzato dall'architetto Antonio Petrucci secondo i criteri definiti da Boni, è definito dall'architetto «opera conservativa» consistente in un «ripristino parziale» dell'edificio, condotto seguendo un procedimento di anastilosi e di ricostruzione solo ove le tracce superstiti contenevano segni inequivocabili (cfr. la scheda redatta da A. Petrucci in E. Tea, *La Basilica* cit., pp. 14-20).

<sup>14</sup> A proposito dell'intervento sugli affreschi di Santa Maria Antiqua condotto da Boni nei primi anni del Novecento Eva Tea, scrive: «non furono restaurati, quando si intendeva questa parola nel suo più largo senso», (E. Tea, *Giacomo Boni*, cit., p. 11). La parete palinsesto oggi visibile in Santa Maria Antiqua è, secondo l'ipotesi elaborata da M. Andaloro, il risultato dell'intervento di Boni e del successivo intervento di Wilpert che, nel 1905 e negli anni immediatamente successivi, procedette a microasportazioni funzionali alla scoperta del primo strato con l'immagine dell'*aurum coronarium*; cfr. M. Andaloro, *La parete palinsesto: 1900-2000*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, cit., pp. 97-112.

<sup>15</sup> ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II p., b. 697, fasc. 3. Le copie eseguite da Paterna Baldizzi sono conservate presso l'Antiquarium del Palatino. Sull'elaborazione di metodi per la restituzione grafica degli affreschi cfr. G. Bordini, *1900-1916 - Joseph Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert (1857-1944) - esponente della "scuola romana" di Archeologia Cristiana*, atti del simposio internazionale (Roma, 16-20 maggio 2007), a cura di S. Heid, in corso di pubblicazione.

gnani realizza, con criterio filologico, un disegno acquarellato che rappresenta la ricostruzione virtuale, in sezione, degli ambienti di Santa Maria Antiqua nell'VIII secolo. Intervendendo sulla materia, Boni tenta di fissarne lo stato conservativo come in un fotogramma bloccato, da non interpretare per non rischiare di fraintendere. Dal canto suo Petrignani, sulla carta, unisce criticamente gli elementi sistematicamente raccolti, interpreta, fornisce una chiave di lettura dei frammenti (Fig. 3).

*Giulio Emanuele Rizzo tra rigore filologico e ricostruzione grafica*

Mentre Boni è ancora impegnato nel cantiere di restauro della chiesa di Santa Maria Antiqua, è presente a Roma anche l'archeologo Giulio Emanuele Rizzo. Di origine siciliana, nei primi anni del Novecento svolge la propria attività nei musei di Roma e Napoli<sup>16</sup>. Tra le personalità di più alto profilo dell'archeologia italiana nella prima metà del secolo, Rizzo concentra il suo impegno sulla stretta connessione tra filologia e archeologia del monumento. Vicino alle posizioni di Boni, nel 1911 scriverà: «Lo scavo, quindi, è diventato una vera tecnica scientifica, e l'archeologo militante dev'essere sul terreno non meno coscienzioso, vigile, obbiettivo, dotto, che se scrivesse un libro o dettasse una lezione»<sup>17</sup>.

La sua opera sarà in seguito più legata ai musei, ai documenti, agli studi filologici che al cantiere di scavo. Come direttore del Museo Nazionale Romano dirige, dal 1905, l'allestimento della Collezione Ludovisi, acquistata dal Ministero e trasferita nella sede del Museo alle Terme di Diocleziano<sup>18</sup>. Dai magazzini riemerge il sarcofago con la rappresentazione del *Giudizio di Paride*, di età adrianea (Fig. 4), reintegrato delle parti mancanti nel XVII secolo, forse per mano dell'Algardi<sup>19</sup>.

Lo spostamento dell'opera dalla vecchia sede, dove si trovava murata, alla nuova, provoca il distacco delle parti di restauro, realizzate in stucco, da quelle autentiche.

<sup>16</sup> Giulio Emanuele Rizzo, dopo aver operato nei musei di Napoli e Roma insegna presso l'università di Torino dal 1907 al 1913, per passare poi all'università di Napoli nel 1914 e a quella di Roma nel 1925. Su di lui cfr. D. Manacorda, *Cento anni*, cit., p. 91; M. Barbanera, *L'archeologia*, cit., pp. 112-114; E. Gabrici, *Commemorazione del Socio Giulio Emanuele Rizzo*, in «Rendiconti Lincei. Scienze morali, storiche e filologiche», VIII, V, 11-12, 1950, p. 631 e ss.

<sup>17</sup> G.E. Rizzo, *La cultura classica e l'insegnamento dell'archeologia*, Firenze, Ufficio della rassegna nazionale, 1911, p. 2.

<sup>18</sup> ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II parte, 1898-1907, b. 146, fasc. 280, inc. 1, lettera di Rizzo alla Direzione Generale, Roma 18 luglio 1906, prot. 541.

<sup>19</sup> *Ibidem*; cfr inoltre E. Braun, *Il giudizio di Paride nella Villa Ludovisi*, in «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica», XIII, 1841, p. 84; a cura di B. Palma - L. de Lachenal, *I marmi Ludovisi nel Museo nazionale romano*, Roma, De Luca, 1983, n. 65, pp. 152-156; immagini fotografiche presso la Fototeca Nazionale - ICCD, nn. 1814, 1815.

Rizzo si trova dunque a dover scegliere tra le diverse possibilità: ricomporre parti autentiche e restauri, commissionare un nuovo restauro, oppure ricomporre ed esporre unicamente i frammenti antichi.

La valutazione sul restauro seicentesco non è positiva. Se il lavoro «è stato dai più giudicato con soverchia indulgenza, dovuta forse alla discreta penombra, in cui il rilievo era esposto nel Museo Ludovisi», in realtà si tratta – a suo giudizio – di un intervento «in gran parte arbitrario; e per lo stile e per la tecnica assai deficiente, come si può vedere dai frammenti che s'erano potuti salvare dopo la loro rimozione dal Museo Ludovisi»<sup>20</sup> (Fig. 5). La critica al «barocco restauro» è connessa anche all'uso di un avventato procedimento analogico. L'artista si è infatti ispirato, per alcuni motivi rappresentati, a modelli antichi: un sarcofago decorato con analogo soggetto, conservato a Villa Medici, nonché l'incisione del *Giudizio di Paride* che Marcantonio Raimondi ha realizzato da un disegno di Raffaello, da cui ha tratto la rappresentazione del fiume<sup>21</sup> (Fig. 6).

Del resto, se Rizzo ribadisce che allo «studio della vita antica (...) non si arriva se non con metodo filologico»<sup>22</sup>, tale metodo non lascia spazio a scelte integrative come quelle proposte dall'artista seicentesco. Sulla decisione pesa inoltre – per sua stessa ammissione – anche l'«inesorabile e severa critica archeologica moderna, che aborre da ogni restauro, che non sia imposto da motivi di statica, o consigliato sicuramente da esemplari simili di altre opere d'arte conservate»<sup>23</sup>.

Le parti frammentarie superstiti vengono quindi inserite in una struttura dalle superfici lisce che ne permette il sostegno e riproduce la forma del sarcofago. A completamento del lavoro, Rizzo prevede una campagna di documentazione fotografica da allegare ad un'edizione critica che studi con metodo filologico i frammenti e la loro storia conservativa. Dell'ultima fase è parte rilevante la realizzazione di una «ricostruzione grafica, che sarà esposta accanto all'opera d'arte antica, per istruzione dei visitatori non archeologi»<sup>24</sup> (Fig. 7). La «ricostruzione grafica», proposta in via sperimen-

<sup>20</sup> ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II p., 1898-1907, b. 146, fasc. 280, inc. 1, lettera di Rizzo alla Direzione Generale, Roma 18 luglio 1906, prot. 541. Nel 1906 Rizzo riferisce che le parti di restauro sono ricollocate nei depositi del Museo Nazionale Romano; nel 1924 Zancani Montuoro dà notizia che i frammenti sono andati dispersi (P. Zancani Montuoro, *Osservazioni intorno a un rilievo con Giudizio di Paride nella Collezione Ludovisi*, in «Rendiconti Accademia Nazionale Lincei», s. 5, XXXIII, 1924, fasc. 7-12, pp. 227-252, in particolare p. 228).

<sup>21</sup> ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II p., 1898-1907, b. 146, fasc. 280, inc. 1, lettera di Rizzo alla Direzione Generale, Roma 18 luglio 1906, prot. 541; P. Zancani Montuoro, *Osservazioni*, cit., pp. 227-252.

<sup>22</sup> G.E. Rizzo, *Prolegomeni*, in Idem, *Storia dell'arte greca*, Torino, UTET, 1913, p. 113.

<sup>23</sup> ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II p., 1898-1907, b. 146, fasc. 280, inc. 1, lettera di Rizzo alla Direzione Generale, Roma 18 luglio 1906, prot. 541.

<sup>24</sup> La ricostruzione grafica indicata da Rizzo mi sembra identificabile, in seguito al raffronto tra la docu-

tale per il sarcofago, viene inoltre indicata da Rizzo al Ministero come modello per l'allestimento anche di altre sculture del Museo<sup>25</sup>. Alle metodologie proposte da Rizzo il Ministro risponde: «approvo i criteri adottati dalla S.V. per la ricomposizione ed esposizione di quella pregevole opera d'arte»<sup>26</sup>. La riflessione sul rispetto dell'autenticità si traduce così in pratica di restauro e in scelta museologica.

Lo stato frammentario pone dunque un problema di fruibilità e di comunicazione che si vuole risolvere senza intervenire direttamente sulla materia. Una scelta che ricorda i suggerimenti di Giovan Battista Cavalcaselle che, nel 1863, aveva suggerito per il restauro dell'arte antica di ispirarsi alle pratiche ormai diffuse nel trattamento delle antiche pergamene, lasciare cioè le lacune libere da reintegrazioni e suggerire, per ausilio al visitatore inesperto, una possibile interpretazione attraverso l'uso di una copia in cui le lacune fossero reintegrate. Si sarebbe così salvato «l'originale» per lo studioso e aiutato il curioso nella comprensione dell'antico<sup>27</sup>.

Il culto dell'autenticità e la sensibilità per lo stato frammentario si erano diffusi, già dagli anni ottanta dell'Ottocento, tra i funzionari del ministero, e acquistano successivamente forza rispetto ad un vasto orizzonte culturale che continua, nel restau-

mentazione d'archivio e il testo della Zancani Montuoro, con quella da lei pubblicata nel 1924 (P. Zancani Montuoro, *Osservazioni*, cit., pp. 227-252). Si tratta di un documento rilevante sia come esempio della soluzione espositiva museale proposta da Rizzo, che come testimonianza di una non frequente attenzione alla documentazione dei passati restauri. Il disegno riproduce infatti la soluzione reintegrativa proposta dall'artista seicentesco e reca, segnati con tratto lineare continuo, i contorni perimetrali delle aree perdute. La stessa soluzione reintegrativa seicentesca era già documentata in un'incisione attribuita a Johannes Riepenhausen e datata 1840, conservata presso l'Istituto Archeologico Germanico e ora pubblicata in *Scultura antica in Palazzo Altamps*, a cura di M. De Angelis D'Ossat, Milano, Electa, 2002, pp. 190-191.

<sup>25</sup> Per i criteri proposti da Rizzo al Ministero cfr. ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II p., 1898-1907, b. 146, fasc. 280, inc. 1, lettera di Rizzo alla Direzione Generale, Roma 18 luglio 1906, prot. 541. Nello stesso documento Rizzo fa riferimento al progetto di redigere un'edizione critica da pubblicare a spese dell'Accademia dei Lincei. Mentre non esiste uno studio pubblicato a suo nome, ho potuto reperire, nei *Rendiconti* dell'Accademia dei Lincei, un saggio di Paola Zancani Montuoro dedicato al sarcofago, cfr. P. Zancani Montuoro, *Osservazioni*, cit., pp. 227-252. Ne deduco che si tratti proprio dell'edizione critica cui fa riferimento Rizzo nel documento inviato al Ministero. Lo conferma il fatto che sotto il titolo sia specificato: «Nota della dott.ssa Paola Montuoro, presentata dal socio Rizzo»; inoltre, alla nota 2 P. Montuoro fa esplicito riferimento alle notizie fornite da Rizzo. Sui rapporti tra P. Zancani Montuoro e G.E. Rizzo cfr. L. Vlad Borrelli, *Paola Zancani Montuoro (1901-1987)*, in [www.brown.edu/Research/Breaking\\_Ground/bios/Montuoro\\_Paola.pdf](http://www.brown.edu/Research/Breaking_Ground/bios/Montuoro_Paola.pdf) (downloaded 13-03-2007).

<sup>26</sup> ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II p., 1898-1907, b. 146, fasc. 280, s. fasc. 1, lettera del ministro a Rizzo, 26 luglio 1906, prot. 13677.

<sup>27</sup> G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in «Rivista dei Comuni Italiani», 1863 (ristampato in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina», n.s., 20-21, 1987, pp. 88-112). Sulla valutazione del ruolo svolto dall'epigrafia nell'individuazione di criteri per il restauro pittorico e scultoreo cfr. S. Cecchini, *Corrado Ricci*, cit., pp. 81-94.



ro, a prediligere soluzioni reintegrative. Tra i sostenitori dell'autenticità figurano, oltre a Boni, anche il giurista Luigi Corsari, Corrado Ricci e Giulio Cantalamessa, tutti membri della Commissione di controllo chiamata a valutare l'intervento di scavo e restauro sulla chiesa di Santa Maria Antiqua<sup>28</sup>.

A quarant'anni di distanza dalle parole di Cavalcaselle, Rizzo sembra tradurre meticolosamente in pratica la soluzione da lui proposta e richiamata poi, negli anni successivi, da altri studiosi<sup>29</sup>. La scelta di ridurre al minimo la soggettività dell'interpretazione non esclude l'atto critico, a cui viene riservato anche questa volta uno spazio autonomo, separato dalla materia autentica, tradotto in proposta museologica. Un criterio di cui l'allestimento attuale, presso il Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, mostra un'evidente e significativa memoria nell'esposizione dei frammenti del sarcofago (Fig. 8) corredati dall'incisione ottocentesca di Johannes Riepenhausen.

<sup>28</sup> Assieme a Ricci e Cantalamessa fanno parte della Commissione i restauratori Luigi Cavenaghi e Pietro Cecconi Principi, il pittore Cesare Maccari e poi Ludovico Seitz, Giuseppe Sacconi, il chimico Luigi Margary. Cfr. ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento, II p., b. 697, fasc. 3 e 15. Segretario è Luigi Corsari, autore di una notevole opera di commento alla legislazione civile e penale post-unitaria e convinto sostenitore del rispetto dell'autenticità; cfr. L. Corsari, *Il Foro romano e le recenti scoperte*, 19 gennaio 1899. Sulle posizioni di G. Cantalamessa rispetto al concetto di autenticità cfr. S. Cecchini, *La memoria dall'archivio al corpo dello stile. Il restauro tra prassi e norma*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, atti del seminario di studi (Roma, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. Piva - I. Sgarbozza, Roma, De Luca, 2005, pp. 207-227.

Sulla cultura del frammento nell'Ottocento cfr. O. Rossi Pinelli, *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in Giovanni Secco Suardo, *La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, atti del convegno internazionale di studi (Bergamo, 9-11 marzo 1995), a cura di E. Borea - M. Serio - P. Pelagatti, in «Bollettino d'Arte», supplemento al n. 98, 1996, pp. 11-20; Eadem, *From the Need for Completion to the cult of the Fragment. How Tastes, Scholarship and Museum Curators' Choices Changed Our View of Ancient Sculpture*, in *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, atti del convegno (Los Angeles, 25-27 ottobre 2001), a cura di J.B. Grossman - J. Podany - M. True, pp. 61-74; Eadem, *I ruderi come reliquie nel processo di musealizzazione del Foro Romano: le molteplici ricezioni di un luogo recuperato al pubblico godimento (1802-1842)*, in *La circulation des oeuvres d'art*, a cura di R. Panzanelli - M. Preti-Hamard, Parigi, PUR, 2007, pp. 155-168.

<sup>29</sup> Nel 1883 Corrado Ricci aveva evocato, dalle pagine del «Fanfulla della domenica», il trattamento riservato agli antichi epigrammi in relazione al restauro degli affreschi; l'anno successivo Camillo Boito scriveva: «Che cosa direste, signori, di un antiquario, il quale, avendo scoperto, mettiamo, un nuovo manoscritto di Dante o Petrarca, monco ed in gran parte illeggibile, si adoperasse a riempire di suo capo, astutamente, sapientemente, le lacune, per modo che non fosse più possibile distinguere dalle aggiunte l'originale? Non maledireste l'abilità suprema di questo falsario?», in C. Boito, *I restauratori*, conferenza tenuta all'Esposizione di Torino il 7 giugno 1884, Firenze, G. Barbera, 1884. Il raffronto fra le due diverse tipologie di documento, scritto e figurato, è certamente la spiegazione più spesso addotta a sostegno dei criteri di riconoscibilità dell'intervento e di non-reintegrazione. Sul tema cfr. oltre a S. Cecchini, *Corrado Ricci*, cit., pp. 81-94, anche S. Cecchini, «*Il mal mi preme e mi spaventa il peggio*». *Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani - D. Domini, Ravenna, Longo, 2004, pp. 195-210.

*Giuseppe Gatteschi e i restauri scenografici*

Quando Boni, concluso il periodo di attività in Puglia e Basilicata, inizia i lavori nel Foro romano, assiduo frequentatore di quel luogo è anche l'archeologo Giuseppe Gatteschi<sup>30</sup>.

Elaborati grafici conservati nel suo archivio personale testimoniano i meticolosi studi basati sull'analisi metrica e qualitativa dei resti archeologici che vengono precisamente mappati. Il rilievo della pianta dei monumenti è affiancato alla trascrizione delle fonti rintracciate, antiche e moderne, che ne offrono una valida documentazione. Il rigore metodologico, il «valore scientifico»<sup>31</sup>, la «precisione archeologica ed architettonica»<sup>32</sup> sono elogiati da archeologi come Rodolfo Lanciani, Giuseppe Gatti, Orazio Marucchi<sup>33</sup>, Giuseppe Tomassetti ed anche da Christian Hülsen, che ne apprezza «l'esecuzione artistica» atta a congiungere «con una eccellente chiarezza nelle linee generali, una coscienziosa esattezza dei dettagli dei singoli edifizii»<sup>34</sup>. Hülsen sottolinea la capacità del *Restauri* di Gatteschi di offrire «un ragguaglio chiaro e completo dei progressi, che la scienza archeologica ha fatto in questi ultimi 20 anni, relativo alla Topografia del *Foro rom.*, *M. Capitolino* e *Monum. Circostanti*, ed i quali sono messi in uso in modo assai insufficiente in molti tentativi simili, pubblicati recentemente»<sup>35</sup>.

Quel meticoloso lavoro filologico è tradotto da Gatteschi in dettagliate e scenografiche immagini, i *Restauri della Roma Imperiale*, restituzioni grafiche acquerellate di un'ipotetica ricostruzione di Roma «nel periodo del suo massimo splendore»<sup>36</sup>.

Il termine «restauri» è qui usato ad indicare qualcosa di molto diverso dallo stato lacunoso e frammentario degli affreschi di Santa Maria Antiqua o del sarcofago Lu-

<sup>30</sup> Da un documento autografo di Gatteschi datato 12 novembre 1914, conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma (d'ora in poi ASCR), *Archivio X Rip.*, 1907-1920, b. 4, fasc. 2, inc. 3, risulta che sia nato ad Alessandria d'Egitto e si sia trasferito a Roma nel 1895.

<sup>31</sup> Cfr. *Proposta che i sottoscritti fanno alla Commissione archeologica comunale di Roma*, documento firmato da Orazio Marucchi, Rodolfo Lanciani, Giuseppe Tomassetti, in Archivio Storico Capitolino di Roma, d'ora in poi ASCR, *Archivio X Rip.*, 1907-1920 b. 4 f. 2 S f 3, s.prot., 25 novembre 1909.

<sup>32</sup> Lettera di Rodolfo Lanciani a G. Gatteschi, pubblicata in G. Gatteschi, *Restauro grafico del monte Capitolino. Conferenza letta al Museo urbano dell'Orto Botanico l'8 marzo 1897 per invito della Commissione archeologica comunale*, Roma, Tip. dell'Economico, 1897, p. 30 (ripubblicata in Idem, *Restauro grafico del monte Capitolino - Foro romano e monumenti circostanti*, Roma, Tipografia di G. Balbi, 1906, p. 37).

<sup>33</sup> Orazio Marucchi è anche membro del comitato che a gennaio del 1901, in seguito ad un'ispezione presso Santa Maria Antiqua, propone che vengano riprodotti pittoricamente gli affreschi e chiede al Ministero la nomina di una commissione tecnica per la conservazione dei dipinti.

<sup>34</sup> G. Gatteschi., *Restauro grafico del Monte*, cit., pp. 38-39.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> ASCR, *Archivio X Rip.*, 1907-1920, b. 4, fasc. 2, inc. 3, Roma 15 settembre 1908, lettera di Gatteschi all'Ufficio VI di Storia ed Arte - Comune di Roma.

dovisi. Con l'aiuto di un fotografo e di alcuni pittori – Ulderico Bellioni, Oreste Betti, Augusto e Guido Trabacchi – Gatteschi vuole ricostruire l'immagine integra della grandezza dell'antica Roma e comunicarla ai suoi contemporanei. Le fotografie che documentano lo stato dei monumenti, e le restituzioni grafiche ad esse affiancate, sono entrambe popolate di uomini: antichi romani e romani moderni<sup>37</sup> (Fig. 9).

I *Restauro* di Gatteschi raccolgono un discreto successo sia in ambienti specialistici che nell'opinione pubblica. Nel 1902 viene discussa per la prima volta dal Consiglio comunale di Roma la proposta di acquisirne alcune tavole. Tra il 1902 e il 1910 ben 36 diversi *Restauro* entrano a far parte del patrimonio capitolino. Per renderne più efficace la divulgazione, Gatteschi propone al Comune, nel 1908, di «esporre alcune fotografie di detti *Restauro*, con gli Stati Attuali in confronto, nel luogo medesimo, dove esistono gli antichi monumenti». A suo giudizio, solo così «la grande maggioranza delle persone, che guardano le nostre gloriose rovine senza capir niente, potrà formarsi un concetto esatto della Roma Imperiale nel suo massimo splendore»<sup>38</sup>. Gatteschi vorrebbe che i moderni visitatori potessero, scendendo il Clivio Capitolino, immaginare la magnificenza dei templi di Saturno e Vespasiano o la vita della Via Sacra, passando tra le botteghe dei mercanti del Portico Margaritario e i resti del Tempio di Venere a Roma. Solo ottenendo questo effetto, scrive, «verrà praticamente esplicito il mio concetto nell'eseguire detti *Restauro*, e si comprenderà la ragione per cui il Comune di Roma li vada mano mano acquistando, per decoro di Roma, e per vantaggio della pubblica istruzione»<sup>39</sup>.

Gli archeologi Lanciani, Gatti, Marucchi e Tomassetti si pronunciano più volte a garanzia dell'attendibilità metodologica e scientifica delle ricostruzioni. Sono ancora loro, tra il 1909 e il 1910, ad appoggiare la mozione presentata dai consiglieri comunali Calderini, Guarnieri e Onelli a favore dell'esposizione pubblica dei *Restauro*<sup>40</sup>. La mozione riscuote grande approvazione<sup>41</sup> e nel 1911, in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, il Comune fa disporre, ben distribuiti nell'area che va dai Fori al Teatro Marcello, pannelli con i *Restauro* e le relative fotografie in corrispondenza dei luoghi rappresentati.

<sup>37</sup> G. Gatteschi, *Restauro grafico del Monte Capitolino*, cit.; Idem, *Restauro della Roma imperiale con gli stati attuali ed il testo esplicativo in quattro lingue*, a cura del Comitato d'azione patriottica fra il personale postale telegrafico-telefonico, Roma, 1924 (1 edizione 1906); Idem, *The grandeur that was Rome by Giuseppe Gatteschi*, a cura di G. Nicotra Di Leopoldo, New York, Hesting House, 1954.

<sup>38</sup> ASCR, *Archivio X Rip.*, (1907-1920), b. 4, fasc. 2, inc. 3, Roma 15 settembre 1908, lettera di Gatteschi all'Ufficio VI di Storia ed Arte - Comune di Roma.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> ASCR, *Archivio X Rip.*, (1907-1920), b. 4, fasc. 2, inc. 3, Roma 25 novembre 1909, *Proposta che i sottoscritti fanno alla Commissione archeologica comunale di Roma*; *Ibidem*, 24 gennaio 1910, mozione dei consiglieri Calderini, Guarnieri e Onelli.

<sup>41</sup> Una nuova mozione presentata il 14 ottobre 1911, già energicamente sostenuta dal consigliere Pilade

*Roma e il suo pubblico*

Le scelte operate da Boni per gli affreschi di Santa Maria Antiqua così come le soluzioni proposte da Rizzo per il sarcofago di Paride, esprimono in modo tangibile l'affermarsi di una sensibilità che andava maturando, nella cultura connessa al restauro, già da un ventennio e che trova all'inizio del XX secolo un fondamento teorico nel raffronto tra testo scritto e testo figurato. Una sensibilità che acquisisce nuova forza in un momento di intensa riflessione teorica sui criteri del restauro pubblico; criteri che molti tra i funzionari della Direzione Generale Antichità e Belle Arti vorrebbero distanti sia da quelli richiesti per le opere di chiesa che da quelli praticati sulle opere del collezionismo privato<sup>42</sup>.

I frammenti assumono il valore di reliquie di una cultura laica. La lacuna fa appello alla capacità di integrare mentalmente, di comprendere un vocabolario fatto di attributi e simbologie. Ma la realtà della Roma di inizio secolo, quella di Santa Maria Antiqua, del Museo Nazionale Romano, dei Fori fotografati da Gatteschi, pur vivendo una rapida trasformazione, conta appena 500.000 abitanti, in gran parte analfabeti. La sera quasi ovunque ancora sulla città cade il buio, ancora nella campagna che la circonda imperversa la malaria<sup>43</sup>.

È in questo panorama che alcuni, fra studiosi e funzionari, scelgono di non sacrificare né la coerenza metodologica rispetto alle coeve elaborazioni teoriche, né la fruibilità da parte di un pubblico più vasto. Percepiscono il forte nesso tra comprensione, fruizione, tutela del patrimonio e costruzione di un'identità collettiva. Così, preservata la materia autentica, ricostruzioni grafiche e scenografiche rendono accessibili ad un pubblico più vasto la storia della città<sup>44</sup>.

Mazza, verrà appoggiata dai consiglieri Guido Baccelli, Benvenuto Cagli, Guido Podrecca, Ugusto Albini, Augusto Cagiati, Stanislaw Monti-Guarnieri, Francesco Caruso, Ernesto Delvitto, Giovanni Amici, Giacomo Esdra, M. Ceselli, Attilio Pranzetti e Calderini (in ASCR, Archivio X Rip., 1907-1920, b. 4, f. 2, Sf 3, Ufficio VI storia ed arte, Roma 14 ottobre 1911).

<sup>42</sup> Alla fase di affermazione del paradigma dell'autenticità sembra seguire, di lì a poco, la ricerca di una "mediazione" estetica che ritengo cruciale per le successive elaborazioni critiche relative al restauro, cfr. S. Cecchini, *Luigi Cavenaghi e Corrado Ricci: percorsi tra restauro pubblico e restauro privato*, in *Luigi Cavenaghi pittore e restauratore di Caravaggio*, a cura di A. Civai - S. Muzzin, Bergamo, Lubrina - Banca di Credito Cooperativo di Caravaggio, 2006, pp. 186-191.

<sup>43</sup> Sul pensiero volto alla democratizzazione della cultura estetica nella Roma di inizio Novecento cfr. S. Cecchini, *Necessario e superfluo. Il ruolo delle arti nella Roma di Ernesto Nathan*, Roma, Palombi, 2006 e relativa bibliografia.

<sup>44</sup> L'attualità e l'importanza dell'esperienza che ho ricordato è – se mai sia necessario averne conferme – recentemente dichiarata nelle parole di Andrea Carandini che, in occasione del convegno *Relitti riletti. Reread wreckage. Transformation of ruins and cultural identity*, (Roma, 23-24 febbraio 2007) organizzato da Marcello Barbanera, ha richiamato l'urgente necessità di "didascalizzare" i Fori romani per renderne comprensibile la storia al vasto pubblico che li frequenta.



1. Mosaico pavimentale, Venezia, Basilica di San Marco, navata nord
2. Frammento di pittura murale della “parete palinsesto”, affresco, 705-707, Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua, presbiterio. Le stuccature sono riferibili al restauro di G. Boni
3. Antonio Petrucci, *Santa Maria Antiqua nel secolo VIII. Studio di ricostruzione*, disegno acquerellato, 1902, Roma, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma



4. Sarcophago con *Giudizio di Paride*, marmo, età adrianea, Roma, Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps, inv. 8563. L'immagine documenta la sistemazione del sarcophago realizzata da Giulio Emanuele Rizzo nel 1906 presso il Museo alle Terme di Diocleziano (foto ICCD – Fototeca Nazionale C1814)

5. Alessandro Algardi (attr.), integrazione del sarcophago con *Giudizio di Paride*, stucco, prima metà sec. XVII, ubicazione ignota (da P. Zancani Montuoro, *Osservazioni intorno a un rilievo con Giudizio di Paride nella Collezione Ludovisi*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», XXXIII, 1924, p. 241)



6. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, acquaforte su rame, 1530 ca., Roma, Istituto Nazionale per la Grafica

7. Giulio Emanuele Rizzo (?), ricostruzione grafica del sarcofago con *Giudizio di Paride*, 1905 (da P. Zancani Montuoro, *Osservazioni intorno a un rilievo con Giudizio di Paride nella Collezione Ludovisi*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», XXXIII, 1924, p. 229)



8. Allestimento attuale del sarcofago con *Giudizio di Paride* (Roma, Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps, inv. 8563). Il pannello esplicativo con l'ipotesi ricostruttiva proposta nell'incisione del 1840 attribuita a J. Riepenhausen si trova sulla parete opposta





9. Lato nord-est del Foro romano nell'anno CCCX d.C. Restauro secondo gli ultimi scavi, aprile 1900 (da G. Gatteschi, *Restauro grafico del Monte Capitolino – Foro romano e monumenti circostanti nell'anno 300 d.C.*, (1897), Roma, Tipografia di G. Balbi, 1906)



# Tra Cavenaghi e Pelliccioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento

di Matteo Panzeri

## *Continuità*

Tra Luigi Cavenaghi (1844-1918) e Mauro Pelliccioli (1887-1974) esiste una continuità rilevabile anche in termini fisici sulle opere pittoriche. Molti dei dipinti restaurati dal primo furono oggetto, a distanza di vari decenni, di interventi del secondo: la *Camera degli Sposi* o il *Cenacolo* leonardesco, per citare casi celeberrimi, numerose tavole e tele rinascimentali della Pinacoteca di Brera, alcuni capolavori del Museo Poldi Pezzoli o dell'Accademia Carrara di Bergamo e così via a formare un elenco di circa un centinaio di opere ben note<sup>1</sup>, limitando il conteggio alla sola area lombarda (Figg. 1, 2).

Analogie profonde sono però rilevabili anche in relazione ai contesti entro i quali furono attivi e al loro *modus operandi*: per il comune riferimento al manuale di Giovanni Secco Suardo, del quale furono personalissimi interpreti; per la provata abilità nel condurre le proprie carriere tra mercato e committenza pubblica, in un quadro di nascenti o perfezionandi organismi di tutela e conservazione; e per la notevole statura nazionale e internazionale riconosciuta a entrambi. Al fianco di un'indubbia maestria nell'operare, particolare fu infine la loro capacità nell'intrattenere il colloquio con storici dell'arte di rilievo, conoscitori, direttori dei musei o funzionari ministeriali, dei quali si fecero intelligenti traduttori sulle opere sia di rinnovati assetti storiografici, sia di nuove acquisizioni degli studi, sia, infine, di pronunciamenti di etica del restauro.

<sup>1</sup> Numerose, disperse e per lo più limitate a brevi citazioni sono le notizie relative agli interventi ricorrenti tanto nei numerosi studi sugli artisti e sulle collezioni ricordate, quanto nelle monografie sui due celebri dipinti murali, in part. per la storia conservativa del secondo si veda P. Brambilla Barcilon - P. C. Marani, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano, Electa, 1999; su Cavenaghi si vedano la recente monografia *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti antichi tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Civai - S. Muzzin, Bergamo, Lubrina - Banca di Credito Cooperativa di Caravaggio, 2006; F. Manoli, *Luigi Cavenaghi (1844-1918)*, in *Restauri e restauratori in archivio*, vol. III, a cura di G. Basile, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2006, pp. 9-52; S. Vecchio, *Luigi Cavenaghi e Brera* in *Luigi Cavenaghi e i maestri*, cit., pp. 172-185; attentamente documentati gli interventi di entrambi in M. Natale, *Dipinti*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, Electa, 1982, pp. 63-175; notizie sostanzialmente inedite sono reperibili presso l'Archivio dell'Accademia Carrara, *Commissaria, IV Gallerie*; su Pelliccioli: M. Panzeri, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 9-11 marzo 1995), a cura di E. Borea - M. Serio - P. Pelagatti, in «Bollettino d'Arte», supplemento al n. 98, 1996, pp. 95-118; per le recenti indagini di S. Rinaldi si rinvia alla nota 29; e il contributo di P. Orizio in questo stesso volume.

### *Mutamenti*

In un clima in pieno mutamento giunge a Milano nel 1856 il giovane Cavenaghi.

Con riferimenti a un quadro ormai ampiamente internazionale, numerose fonti ci testimoniano quale fosse il diffuso assetto del restauro in Italia nella prima metà del secolo: il precoce manualetto di Giovanni Bedotti (1837)<sup>2</sup>, vari passi retrospettivi dei manuali di Forni e Secco Suardo (1866)<sup>3</sup>, e numerosi carteggi tra collezionisti, accademici e mercanti, come quello relativo alle collezioni Lechi<sup>4</sup>. Come «tanti oltramontani, e particolarmente gli Inglesi, negozianti ed amatori» potevano vedere, si trattava di

«... tagliare in tanti pezzi un quadro per colorare le figure in altro modo, e così cambiare interamente la composizione. Togliere delle figure da un quadro e trasportarle in un altro per renderlo più composto e più interessante. Le figure sdraiate metterle in piedi secondo l'occorrenza. Trasportare i quadri dalla tela in assa e dall'assa in tela. Di un quadro grande formarne tre o quattro, aggiungendo figure, paesaggio etc. secondo i soggetti che si vogliono rappresentare: insomma tante altre operazioni che ben eseguite non vi è occhio ne lente che le lascia scoprire...»<sup>5</sup>.

Naturalmente, tali pratiche dissimulatorie non potevano non includere l'apposizione di firme e date<sup>6</sup>.

Com'è ormai chiaro, nella seconda metà dell'Ottocento avvengono significativi mutamenti: non tanto per la pubblicazione dei due noti manuali (nel '66 quello di Forni è piuttosto retrospettivo, mentre il manuale di Secco Suardo è limitato alla pur significativa prima parte) ma perché sono quelli gli anni dell'affermazione, anche istituzionale, della disciplina storico-artistica in cui «il mercante-conoscitore soppianta il mercante-pittore nelle vesti di arbitro del gusto»<sup>7</sup> e, aggiungeremmo, al pittore-re-

<sup>2</sup> G. Bedotti, *De la restauration des tableaux*, chez l'Auteur, Paris, 1837.

<sup>3</sup> U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, Le Monnier, 1866; G. Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano, Tipografia Angelli, 1866, l'intero testo fu pubblicato postumo in due volumi con 47 incisioni: *Il restauratore dei dipinti*, Milano, Hoepli, 1894.

<sup>4</sup> F. Lechi, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia*, Firenze, Olschki, 1968.

<sup>5</sup> Lettera di Pietro Guizzardi a Teodoro Lechi del 20 luglio 1828, in F. Lechi, *I quadri*, cit., pp. 108-109 (il corsivo è mio); cfr. anche A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988, p. 237.

<sup>6</sup> Con riferimento al restauro in Lombardia: A. Conti, *Giovanni Morelli ed il restauro amatoriale*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987) a cura di G. Agosti - M. E. Manca - M. Panzeri, Bergamo, Lubrina, 1993, pp. 159-179; M. Panzeri, *Dinamiche del restauro in Italia tra Ottocento e Novecento e orientamenti di Luigi Cavenaghi*, in *Luigi Cavenaghi e i maestri*, cit., pp. 140-151, in particolare p. 146.

<sup>7</sup> F. Haskell, *Rediscoveries in Art*, London, Phaidon Press, 1976, p. 169 dell'edizione italiana *Riscoperte nell'arte*, Milano, Comunità, 1982.

stauratore si comincia a sostituire il restauratore *tout court*. In Europa, la fondazione e lo sviluppo dei grandi musei nazionali stava portando con sé violente polemiche sui restauri, massime a Londra e a Parigi, tali da condurre fino alle ripetute dimissioni di direttori e conservatori.

A Milano la cultura storico-artistica trova terreno di elezione e caratterizzazione internazionale in quella cerchia di collezionisti, conoscitori, mercanti e restauratori della quale facevano parte, tra gli altri, Morelli, Mündler, Eastlake, Poldi Pezzoli, Layard, Molteni e Cavenaghi, e poi Frizzoni, e che fu crocevia di cultura europea.

### *Molteni, Morelli e Cavenaghi*

Luigi Cavenaghi si forma inizialmente come pittore, allievo di Bertini e Molteni all'Accademia di Brera, e la sua specialità nel restauro trova origine nel parallelo apprendistato svolto nello studio di Giuseppe Molteni, pittore affermato e restauratore di fiducia di Eastlake e Morelli; egli fu probabilmente, come ci ha ricordato Alessandro Conti<sup>8</sup>, l'ultimo artista in cui convissero il pittore affermato e il restauratore. Alla morte di Molteni, nel 1867, Cavenaghi ne eredita la prestigiosa clientela internazionale.

Tra i numerosi e ormai sempre più indagati interventi di Molteni, normalmente riconducibili a quell'"etica del restauro"<sup>9</sup> ricordata nel precedente paragrafo, l'eccezionale caso dello *Sposalizio della Vergine* di Brera, restaurato nel corso di ben due anni, tra il 1856 e il 1858, testimonia dello straordinario sapere del maestro di Cavenaghi. L'esemplare relazione redatta dal restauratore stesso si rivela dettagliata nelle procedure, nei materiali e fin nei tempi di esecuzione per le operazioni di consolidamento, ed è particolarmente fine nella descrizione della pulitura che viene condotta secondo una precisa corrispondenza con la lettura iconografica dell'opera. Di fronte alle difficoltà della pulitura e della rimozione delle ridipinture:

«Ogni ristauratore sa che questi verdi del cinquecento sono di una durezza e difficoltà disperante per chi deve pulirli perché o perdono la velatura dell'asfalto e allora stona-

<sup>8</sup> A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. III, a cura di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1981, pp. 37-112, p. 84.

<sup>9</sup> C. Gould, *Eastlake and Molteni: The Ethics of Restoration*, in «Burlington Magazine», n. 858, september, 1974, pp. 530-534; più recentemente l'epistolario Morelli - Melli - Zavaritt in J. Anderson, *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999; Idem, *Molteni in corrispondenza con Giovanni Morelli. Il restauro della pittura rinascimentale a Milano nell'Ottocento*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra (Milano, ottobre 2000 - gennaio 2001), a cura di F. Mazzocca - L. M. Galli Michero - P. Segrà, Milano, Skira, 2000, pp. 47-57, e, nello stesso volume, J. Dunkerton, *Gusto, stile e tecnica in due restauri di Giuseppe Molteni*, pp. 77-83.

no, ovvero rimangono ancora neri per lo accrescimento dell'asfalto stesso (...) L'antico restauratore non sapendo come levarle adottò il ripiego di ripassarle con un colore di corpo, *come di corpo si usava dipingere e restaurare in Italia centocinquant'anni or sono* a differenza del modo con cui si dipingeva dal quattrocento al cinquecento»<sup>10</sup>.

Se non c'è dubbio che il colto pittore orientò la propria mano su precisi criteri estetici, il passo, tra i molti che sarebbe possibile scegliere a riguardo, chiarisce però come tali criteri fossero informati dalla profonda conoscenza, in dimensione storica dunque, non solo degli stili e delle tecniche della pittura antica, ma anche del *modus operandi* dei precedenti «ridipintori».

Per Cavenaghi si trattava di un sapiente insegnamento di storia delle tecniche al quale si affiancherà ben presto quello della “rinnovata” storia dell’arte del conoscitore Giovanni Morelli.

L'intelligente, magnetica e irruente personalità del senatore e storico dell'arte dominava la cerchia milanese. La sua *Experimentalmethode*, ispirata dai metodi positivi della scienza medica e dell'anatomia comparata, orientata all'individuazione delle forme più minute caratteristiche di ogni artista, finalizzata alla scoperta dell'originalità e dell'autenticità delle opere, lo portava a dedicare la massima attenzione agli aspetti materici dei dipinti, agli interventi subiti, e dunque, diremmo oggi, alla “storia conservativa” delle opere.

Cavenaghi lavorò incessantemente per Morelli, sia per i dipinti della sua collezione, sia per le numerose opere destinate allo scambio e al commercio. Il sodalizio fu stretto e continuo e accolse negli anni Gustavo Frizzoni; i consulti sui capolavori “da scoprire”, aperti agli esperti caso per caso, si ripetevano incessantemente: un vero e proprio laboratorio. La stretta commistione tra le letture critiche delle opere del conoscitore e l'intervento del restauratore trova esplicitazione visiva anche nelle incisioni realizzate da Cavenaghi per la tarda edizione tedesca del 1890<sup>11</sup> degli studi di Morelli: una testimonianza di come lo strumento “anatomico” del conoscitore diventi repertorio interpretato di forme per il restauratore “integrativo”.

<sup>10</sup> G. Molteni, *Relazione intorno alle riparazioni fatte al quadro di Raffaello rappresentante lo Sposalizio di Maria Vergine*, giugno 1858, Archivio della Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici di Milano, *Archivio Vecchio II Parte*, 54/1, pubblicata in *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello*, testi di C. Bertelli et alii, Treviglio, Fiber, 1983, pp. 76-80 (il corsivo è mio); sull'intervento: A. Zanni, *Note su alcuni restauratori a Milano: Cavenaghi e Molteni*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, (Milano, dicembre 1982 - gennaio 1983), Milano, Electa, 1982, pp. 250-253; A. Conti, *Storia*, cit., pp. 257-258.

<sup>11</sup> Sulla paternità delle incisioni si veda la lettera di Morelli a Richter, 5 febbraio 1889, in *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891*, a cura di I. e G. Richter, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1960, pp. 546-547; cfr. anche J. Anderson, *Collecting*, cit., p. 56.

*Morelli, Frizzoni, Cavenaghi e il Foppa di Conway*

La storia della scoperta sul mercato antiquariale, nel maggio del 1887, della *Madonna con Bambino in un paesaggio* di Vincenzo Foppa, oggi conservata al Philadelphia Museum of Art, ben documenta il funzionamento del laboratorio (Figg. 3, 4).

Sir Martin Conway, un giovane americano recatosi a Milano per studiare la pittura rinascimentale norditaliana, viene consigliato da Morelli, con palese risvolto autobiografico, di iniziare l'attività di collezionista quale miglior via per divenire vero conoscitore. Il giovane viene in particolare indirizzato verso le opere di Foppa, prolifico pittore del quale si conoscevano pochi dipinti: diversi, dunque, potevano essere ancora in circolazione. Dopo ricerche infruttuose in Milano, Conway si rivolge a Brescia, dove ha maggior fortuna.

«La mattina seguente chiamammo subito il Dott. Frizzoni che si felicità con noi e ci condusse immediatamente da Morelli. Non c'era ombra di dubbio sul Foppa. Il viso era intatto e ci narrava la sua origine al di là di ogni possibile errore (...). Ma era ovvia la necessità di pulire il dipinto per rivelarne la vera superficie. Questo significava che doveva essere portato, e subito, al nostro buon amico di sempre Professor Luigi Cavenaghi (...). Avevamo il cuore in gola ed eravamo tutti eccitati perché era possibile, anzi probabile, che sotto le ridipinture potessimo trovare danni irreparabili. Liberata la testa del Bambino dall'aureola dorata e dai riccioli apparve una cuffietta rossa. Seguirono altri non meno notevoli cambiamenti. Il più straordinario fu sul paesaggio. C'erano quattro paesaggi uno sull'altro. Tre vennero via senza particolari difficoltà, rivelando l'originale sottostante in perfetto stato. Ci chiedemmo per quale strana mania si potesse trattare un dipinto in questo modo. Non un pollice della tavola, ad eccezione del volto della Vergine, era sfuggita alla mano del pasticcione, non c'era scusa che reggesse per tutte queste ridipinture. (...) rimanevano ancora alcune ridipinture assai vecchie e del tutto inutili sopra il capo della Vergine. Cavenaghi le rimosse abilmente con l'affilata lama di un coltello maneggiato come un cesello (...). Questi ultimi e opachi strati vennero via come le bucce di una cipolla e finalmente il dipinto originale fu davanti a noi quasi fresco come se fosse appena uscito dalle mani di un artista del quindicesimo secolo ...»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> M. Conway, *The sport of collecting*, London, T. F. Unwin, 1914, pp. 7-37; parzialmente trascritta in T.A. Lignelli - B.A. Price, *The History and Technique of Foppa Paintings in the Philadelphia Museum of Art*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale (Brescia, 26-27 ottobre 2001), a cura di M. Cappella - I. Gianfranceschi - E. Lucchesi Ragni, Milano, Skira, 2002, pp. 133-145, in particolare pp. 134-135 (la traduzione è mia).

Naturalmente, recenti indagini hanno accertato successivi interventi di ridipintura, alcuni dei quali attribuiti a Cavenaghi<sup>13</sup>.

Sulla via di questo laboratorio si troverà, pochi anni più tardi, pure il giovane promettente conoscitore Bernard Berenson, un altro storico dell'arte che ricorse frequentemente al restauratore caravaggino.

### *Tendenze opposte*

Dieci anni prima, nel 1877, cominciavano a essere emanate (fino al 1880) le tre cosiddette circolari<sup>14</sup> sul restauro dell'ispettore ministeriale, ma soprattutto straordinario conoscitore, Giovan Battista Cavalcaselle. Tra la nutrita serie dei suoi taccuini, strumento fondamentale del conoscitore, uno giovanile, nel quale sono combinati una serie di ricette per colle e imprimiture, disegni di opere e trascrizioni di passi sulle tecniche pittoriche tratti dalla letteratura artistica, documenta «l'approccio filologico e storico che il conoscitore riservava al restauro»<sup>15</sup>.

Note sono le sue posizioni, maturate fin dall'esperienza londinese e esplicitate nel *report* del *Committee on the National Gallery* (1853), quindi riprese nella *Memoria* al Ministro Matteucci (1862): recisa è la sua condanna del restauro inteso come rifacimento. Il restauro doveva limitarsi al solo consolidamento, in quanto è «Meglio (...) una pittura deteriorata o mancante di alcuna parte, che una pittura terminata o rinfrescata dal restauratore che finisce per essere né opera antica né moderna»<sup>16</sup>.

Dietro a queste scelte, nel quadro del neonato stato unitario, stava una precisa concezione della funzione didattica dell'opera d'arte e del suo valore di documento storico, ben lontana cioè dalle attese estetizzanti dell'amatore e del collezionista e dagli imperativi del mercato.

Due indirizzi opposti si affrontavano, sia nelle posizioni teoriche sia nei conseguenti scontri tra fazioni. Ne sono esempio le vicende apertesesi nel 1876 in occasione dei restauri della Camera degli Sposi, inizialmente affidati alla direzione di Morelli,

<sup>13</sup> T.A. Lignelli - B.A. Price, *The History*, cit., p. 136.

<sup>14</sup> Sulle quali si vedano Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'Ottocento, a cura di O. Rossi Pinelli, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 62, 1997; V. Curzi, *Giovanni Battista Cavalcaselle «servitore dello stato». La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago e Verona, 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 53-63.

<sup>15</sup> Pag. 30 del fondamentale studio a lui dedicato da D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>16</sup> G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in «Rivista dei comuni italiani», II, 1863, p. 39; cfr anche D. Levi, *Cavalcaselle*, cit., p. 33 e pp. 315-318, 332-353; A. Conti, *Storia*, cit., pp. 280-297.



scavalcando le competenze amministrative di Cavalcaselle, che era divenuto funzionario centrale nel 1875. Dopo una prima pulitura attuata da Cavenaghi attorno al 1876, con il ritiro di Morelli, e conseguentemente del “suo” restauratore lombardo, gli affreschi furono affidati al restauratore cavalcaselliano Antonio Bertolli.

Sull'episodio Cavenaghi ritornerà nel 1908, in uno dei suoi rari scritti: delle integrazioni attuate con «tinte unite del colore dominante sulle superfici del dipinto distrutte», secondo quanto previsto dalla normativa ministeriale, «l'esito si è visto sui freschi della Sala degli Sposi a Mantova, dove le figure del Mantegna avevano l'aria di Arlecchino»<sup>17</sup>.

### *Adolfo Venturi e Corrado Ricci*

L'ultimo decennio del secolo vede anche il definitivo affermarsi di una nuova personalità che si apprestava a riorientare, e a fondare istituzionalmente, la storia dell'arte italiana. L'arrivo di Adolfo Venturi alla Direzione Generale delle Belle Arti, nel 1888, e l'avvicendamento del suo *staff* a quello di Cavalcaselle produce effetti sia sui rapporti con i restauratori, come Filippo Fiscali<sup>18</sup> e il “nobile rigeneratore” conte Valentinis<sup>19</sup>, sia sull'orientamento degli interventi. Fatto salvo l'imprescindibile attento rispetto delle parti originali, sono note sia le riserve di Venturi sulle integrazioni a tinte neutre concesse dal suo predecessore, sia i suoi duri giudizi sui restauratori cavalcaselliani<sup>20</sup>. Soprattutto le posizioni venturiane, che traevano spunto dagli unanimi esiti del Secondo Congresso Artistico Italiano, contrari a ogni intervento integrativo, sancivano il definitivo distacco del restauratore dal pittore d'accademia per orientarlo definitivamente verso l'indagine storica: «Il ristauratore deve negare se stesso, i suoi gusti e le sue attitudini; non deve avere passioni, ma tutta la freddezza, la impassibilità che si chiede a uno storico; e che altro dovrebbe essere un restauratore, se non uno storico che cerca di decifrare un documento?»<sup>21</sup>.

In termini morelliani si tratta di un confronto tra *Kunsthistoriker* e *Kunstkenner* che non poteva non avere riflessi sugli orientamenti dei restauri: anche in questo caso,

<sup>17</sup> L. Cavenaghi, *Le malattie delle pitture e la loro cura*, in «La lettura», VIII, 11, nov. 1908, pp. 903-912, in particolare p. 910.

<sup>18</sup> S. Rinaldi, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma, Lithos, 1998, pp. 71-81.

<sup>19</sup> C. Terribile, *Il “nobile rigeneratore”. I restauri di Giuseppe Uberto Valentinis*, Udine, Forum, 2003, pp. 15, 108-111.

<sup>20</sup> A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, (1927), Torino, Allemandi, 1991, pp. 80 e 82.

<sup>21</sup> Idem, *Le Belle Arti a Modena*, Modena, s.n. 1878, p. 89.

naturali saranno le perplessità dell'affermato Cavenaghi, di fronte alla possibile affermazione di un primato della ricerca documentaria nella considerazione delle opere<sup>22</sup>.

Scarsi sono i riscontri di cui disponiamo attualmente sui contatti diretti intercorsi tra Cavenaghi e Venturi<sup>23</sup>, sicuramente quell'orientamento colto dovette giungergli in modo mediato. Inizialmente tramite Corrado Ricci<sup>24</sup>, che come Direttore di Brera (1898-1903) incaricò in più occasioni Cavenaghi, e come Direttore Generale a Roma (dal 1906) chiamò il restauratore a far parte del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti (1909) e, tre anni più tardi, lo invitò a tenere l'intervento sul restauro al Convegno Ispettori Onorari del 1912. In seguito, attraverso uno dei primi valenti allievi di Venturi, Ettore Modigliani, chiamato alla direzione della pinacoteca milanese nel 1908.

Nei primi anni del secondo decennio del Novecento Luigi Cavenaghi, ormai all'apice della carriera, con all'attivo una straordinaria messe di interventi, molti dei quali di notevole risonanza, membro dei consigli direttivi di varie istituzioni artistiche, inclusi il Consiglio Superiore e la Pinacoteca Vaticana, e delle commissioni ministeriali per il restauro, interviene su due opere fortemente compromesse.

Alla totale reintegrazione, con estese ridipinture e parti create *ex novo*, è orientato l'intervento effettuato sulla *Pietà* del Crivelli, anticamente di proprietà Caccialupi in Macerata e oggi conservata al Fogg Art Museum (Fig. 5). Per l'attenta ricostruzione analogica delle figure della tavola, Cavenaghi ricorre sapientemente al modello, assai prossimo per stile e iconografia, della tarda *Pietà* della Pinacoteca Vaticana (istituzione della quale era divenuto direttore artistico nel 1909), piuttosto che rivolgersi ad altri riscontri che non dovevano certo mancargli, come la ben più incisiva *Pietà* di Brera. Questa ricostruzione di Cavenaghi, così abilmente fedele allo stile del maestro e sapientemente dissimulata, è stata in seguito «generalmente discussa nei testi dedicati al falso più che in rapporto alle pratiche del restauro»<sup>25</sup>.

Il *Polittico di San Gregorio* di Antonello, già conservato nella chiesa di Santa Maria extra Moenia di Messina, subì, nel 1908, gravi danni in seguito al terremoto. Sulla

<sup>22</sup> L. Cavenaghi, *Le malattie*, cit., p. 912.

<sup>23</sup> Certo non mancarono le occasioni, come nel caso della formazione della milanese collezione Crespi, cfr. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 143.

<sup>24</sup> Sul quale, recentemente, *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani - D. Domini, Ravenna, Longo, 2004, in particolare S. Cecchini, «Il mal mi preme e mi spaventa il peggio». *Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro*, pp. 195-210; e, per l'attività di Brera, S. Vecchio, *Luigi Cavenaghi*, cit., in part. p. 177.

<sup>25</sup> A. Conti, *Storia*, cit., p. 323; sull'intervento si veda anche M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. III, a cura di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1981, pp. 113-195, in particolare pp. 168-169.

tavola con il *San Gregorio* (Fig. 6), ampiamente lacunosa nella parte destra della figura, notevole è la cautela dimostrata nel restauro pittorico, che pure avrebbe potuto contare sui riferimenti sicuri di varie copie antiche e delle fotografie anteriori all'incidente.

La pulitura e la rimozione dei precedenti restauri riportano alla luce lo stemma gentilizio dei Cirino e soprattutto vari elementi del contesto spaziale: il gradino in primo piano, il pavimento e parte della predella sulla destra. Le estese lacune della figura, abbassate di tono, vengono "ricostruite" con semplice tratto per aiutare la comprensione dell'immagine, pur permettendo una chiara distinzione delle parti originali. Estrema è dunque la limitazione delle integrazioni pittoriche – comunque attuate, come emerso nel corso del successivo restauro curato dall'ICR nel 1940 – introdotte per facilitare la lettura degli elementi figurativi consunti portati alla luce dalla pulitura<sup>26</sup>.

Insufficiente sarebbe spiegare due esiti apparentemente così contrapposti col fatto che la prima opera si trovava sul mercato mentre la seconda ne era fortunatamente rimasta esclusa: a testimonianza di una convergenza "alta" in corso tra le due tendenze stanno il raffinato sapere storico artistico nell'individuazione dei modelli, per il primo caso, e l'attuazione del ritocco pittorico sulle parti "spulite" riportate alla luce, per il secondo.

Esperimenti di integrazione identificabile che lo stesso Cavenaghi aveva già tentato diversi anni prima su due opere di Cima da Conegliano, la *Testa di Santa* del Poldi Pezzoli e la *Madonna con Santi e donatori* di Brera, in cui le integrazioni in stile, attuate con reversibili colori a vernice, divenivano percepibili nella visione ravvicinata grazie all'introduzione di sottili linee di demarcazione.

### *Pelliccioli tra Modigliani e Longhi*

Negli ultimi anni della sua vita Cavenaghi collaborò, pur in prevalenti termini di consulente, anche con il giovane Ettore Modigliani. Fu quest'ultimo la guida per la vera maturazione di Mauro Pelliccioli, già attivo in Bergamo nel secondo decennio del Novecento, in seguito trasferitosi a Milano dove, nel 1922, raccolse l'eredità di Luigi Cavenaghi presso la Pinacoteca di Brera.

<sup>26</sup> Sul restauro, che ha comportato interventi anche sul supporto: A. Conti, *Vicende*, cit., p. 96; sul successivo intervento curato dall'ICR, C. Brandi, *Tre dipinti di Antonello da Messina restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», V, 2, dicembre-gennaio 1942-1943, pp. 90-93; più recentemente *Antonello da Messina: l'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, marzo-giugno 2006), a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, p. 186.

All'ormai affermato principio che si dovesse «conservare più che rifare», Modigliani, attento alle *Metamorfosi artistiche*<sup>27</sup>, affiancava un orientamento meno convenzionale che derivava dalla sua concezione dell'opera d'arte come palinsesto: la notevole attenzione nell'eventuale mantenimento degli antichi restauri e dei rifacimenti.

Sono questi i principi che informano la direzione sia della campagna di restauri attuata da Pelliccioli per la riapertura di Brera del 1924, istruita anche sulle note manoscritte lasciate da Corrado Ricci nel 1903 e sugli esiti di diversi studi, come quelli di Berenson per il polittico di Giovanni di Girolamo da Camerino, sia del noto intervento (1934) sulla *Pala di Castelfranco*<sup>28</sup>, sempre attuato da Pelliccioli: dopo l'attento riconoscimento degli estesi interventi seicenteschi si optò per il loro mantenimento.

Con gli anni trenta il restauratore bergamasco iniziò il rapporto di collaborazione con Roberto Longhi, anche in questo caso svolto tra mercato e istituzioni pubbliche. Recenti indagini<sup>29</sup> inducono giustamente a restituire al conoscitore il ruolo da lui giocato nell'istituzione dell'ICR, un quadro in cui il restauro, da atto operativo sottratto ai pittori, non diviene atto tecnico, bensì restauro critico «realizzato da tecnici specializzati continuamente controllati e guidati da studiosi»<sup>30</sup>. Uno statuto finalmente dichiarato, che sanciva il primato dello storico dell'arte ma che, almeno nei casi della collaborazione Longhi-Pelliccioli, e per due opere non soggette alle insidie del mercato, non sottraeva gli interventi dall'oscillare tra radicali rimozioni, come avvenuto per la *Pietà* di Giovanni Bellini nel Palazzo Ducale di Venezia, e selettive integrazioni, quali furono attuate per gli affreschi di Masolino in San Clemente a Roma.

*Res. i.*

Gran parte delle relazioni ascoltate nel corso del presente convegno è stata presentata dai membri dei gruppi universitari di ricerca che hanno aderito al progetto Ar-

<sup>27</sup> È il titolo della recensione da lui redatta per la mostra di Brera del 1914 dedicata ad Antonello; più sistematico è in *Mentore. Guida allo studio dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1946, in part. pp. 575-603.

<sup>28</sup> Per la storia conservativa dell'opera: *Giorgione. Le maraviglie dell'arte*, a cura di G. Nepi Scirè e S. Rosi, Venezia, Marsilio, 2003, in part. pp. 178-207; A. Pacia, autrice della voce Modigliani nel *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Italiani*, attualmente in corso di stampa, mi ha cortesemente informato dell'esistenza di un interessante carteggio sull'intervento.

<sup>29</sup> Sul rapporto Longhi-Pelliccioli si vedano: S. Rinaldi, *Il dialogo Longhi-Pelliccioli per il restauro degli affreschi di Vincenzo Foppa nella cappella Portinari*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche*, cit., pp. 95-104, e Eadem, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze, Nardini, 2006, pp. 101-115.

<sup>30</sup> G.C. Argan, *Restauro di opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in «Le Arti», I, n. 2, 1938-1939, pp. 133-137, in part. p. 133.

chivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani<sup>31</sup>. Anche questo primo sondaggio condotto sulla Milano tra XIX e XX secolo sembra confermare le istanze già avanzate, in particolare dai gruppi attivi per l'area romana e quella piemontese, per lo sviluppo del modello dei dati attualmente utilizzato nella base di dati relazionale e multimediale RES.I. Come è in parte noto, questa base di dati si configura come un repertorio di metafonti a sostegno di una storia tecnica del restauro, una storia basata sulle fonti, incentrata sugli interventi ma non irrigidita solo sulla lettura del “prima” e del “dopo” l'intervento e aperta dunque al “durante” e all’“intorno”. Il modello dei dati sul quale è stata sviluppata potrebbe utilmente includere, all'interno dell'attuale schema quadripartito *Intervento – Restauratore – Documento – Opera*, una nuova entità biografica, selettivamente tagliata in relazione agli interventi, dedicata a figure di “non restauratori” che hanno avuto particolare influenza nella storia della conservazione e del restauro. Figure per le quali gli storici dell'arte, pur preponderanti, non sembrano esaurire il campo<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Per una descrizione del progetto si rinvia a L. Secco Suardo, *Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani: genesi e sviluppi di un progetto di ricerca interistituzionale*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, atti del seminario di studio (Roma, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. Piva e I. Sgarbozza, Roma, De Luca, 2005, pp. 145-168; alle relative schede aggiornate in corso di pubblicazione in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale 1750-1950*, atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. Poso, Galatina, Congedo, e al sito [www.associazionegiovanniseccosuardo.it](http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it).

<sup>32</sup> M. Panzeri, *Biografie di restauratori e biografie per la storia del restauro*, in *Riconoscere*, cit. (in corso di stampa); su altre ipotesi di sviluppo del modello cfr. anche Id., *Un modello concettuale per una base di dati multilingue a sostegno della storia del restauro in Europa/A conceptual framework for a multilingual database dedicated to the history of restoration in Europe*, in *Amplius vetusta servare. Primi esiti del progetto europeo Archivio Storico dei restauratori Europei/First results of the European Project Historical Archive of European conservator-Restorers*, a cura di M. Panzeri - C. Gimondi, Lurano - Saonara, Associazione Giovanni Secco Suardo, Il Prato, 2006, pp. 27-40.



1. Luigi Cavenaghi nel suo studio milanese (da G. Frizzoni, *In memoria di Luigi Cavenaghi*, in «Emporium», XLVII, 1918, 281, p. 257)
2. Mauro Pellicoli ritratto nel suo studio milanese, fotografia, anni trenta sec. XX, Lurano (BG), Associazione Giovanni Secco Suardo, *Archivio Mauro Pellicoli*



3. Ignoto sec. XVI (?), da Vincenzo Foppa, *Madonna che allatta il Bambino*, tavola, Brescia, Oratorio della Vergine della Purità

4. Vincenzo Foppa, *Madonna che allatta il Bambino*, tavola, 1500-1510 ca., Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, dopo l'intervento di Cavenaghi (da *Illustrated Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and allied Schools of Lombardy. Exhibited May, June and July 1898*, London, Burlington Fine Arts Club, 1899)



5. Carlo Crivelli, *Pietà*, tela (trasporto da tavola), 1490 ca., Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, prima e dopo l'intervento di Cavenaghi (da M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X, *Conservazione, falso, restauro*, Torino, Einaudi, 1981, tavv. 230-31)





6. Antonello da Messina, *Polittico di San Gregorio*, tempera grassa su tavola, 1473, Messina, Museo Regionale, inv. 548, dettaglio. Lo scomparto sinistro, raffigurante *San Gregorio*, prima del terremoto del 1908 e dopo l'intervento di Cavenaghi (da A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, X, *Conservazione, falso, restauro*, Torino, Einaudi, 1981, tavv. 116-17)



# Primi esiti della ricerca ASRI sull'archivio di Mauro Pelliccioli

di Paolo Orizio

Con questo breve contributo si vogliono presentare i primi esiti della ricerca condotta sull'archivio privato inedito di Mauro Pelliccioli<sup>1</sup>, sottolineando allo stesso tempo come l'attività sin qui svolta possa essere considerata esemplificativa sia per il riscontrarsi di problematiche tipiche per questo tipo di studi, sia per l'utilizzo dell'approccio metodologico che caratterizza il progetto ASRI – *Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani*<sup>2</sup>.

Mauro Pelliccioli (1887-1974) se da un lato ha segnato le vicende conservative di gran parte del patrimonio artistico italiano (e non solo), ha lasciato dall'altro una documentazione molto disomogenea sulle informazioni tecniche e sulle procedure e i materiali di volta in volta utilizzati.

Accanto alla “punta dell'iceberg” costituita dagli interventi più celebri – sui quali si è concentrata l'attenzione di tutti gli esperti contemporanei e dell'opinione pubblica e su cui sono stati compiuti studi, indagini, approfondimenti e verifiche in occasione di successivi restauri – il caso di Pelliccioli è caratterizzato da una lunghissima serie di interventi di cui il restauratore ha conservato una documentazione scarsa e per lo più amministrativa o celebrativa.

E non si possono sicuramente definire interventi “minori”: Tintoretto nella Scuola di San Rocco, Lotto all'Accademia Carrara, Romanino nel Duomo di Salò, Dosso Dossi alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara, alcuni Dürer e van Dyck di collezione privata, Tiepolo a Verolanuova, e ancora Veronese, Beato Angelico, Cosmè Tura sono all'ordine del giorno<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L'archivio privato di Mauro Pelliccioli è stato consegnato dagli eredi all'Associazione Giovanni Secco Suardo, a titolo di deposito gratuito, nel 1998. Il riordino è stato realizzato dall'Associazione nel 2002, a cura di Sergio Del Bello, all'interno del modulo AR.CO. (Archivi Conservati) del progetto ASRI – *Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani* (*Archivio Mauro Pelliccioli 1907-1979*, a cura di S. Del Bello, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2002).

<sup>2</sup> Sul progetto ASRI si veda: L. Secco Suardo, *Archivio Storico dei Restauratori Italiani: genesi e sviluppi di un progetto di ricerca interistituzionale*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, a cura di C. Piva - I. Sgarbozza, Lurano-Roma, Associazione Giovanni Secco Suardo-De Luca Editori d'Arte, 2005, pp. 145-168.

<sup>3</sup> Gli interventi nella Scuola Grande di San Rocco risalgono alla seconda metà del 1947 (Associazione Giovanni Secco Suardo (d'ora in poi AGSS), *Archivio Mauro Pelliccioli* (d'ora in poi AMP), 11/12.1 e AGSS, AMP, 11/12.2); nel 1961, nell'ambito dei lavori di ampliamento e riallestimento delle collezioni dell'Acca-

L'archivio privato di Mauro Pelliccioli si compone di documenti che rispecchiano questa diversità di approfondimento: si riscontrano infatti relazioni tecniche abbastanza dettagliate sui casi celebri, mentre su tutto il resto solo elenchi di opere, corredati da brevi note, con al massimo l'indicazione delle operazioni di restauro.

Nel primo caso si trovano, ad esempio, le relazioni redatte dallo stesso Mauro Pelliccioli (comunque molto conciso e vago per quanto riguarda le tecniche e i materiali), prima e dopo il restauro del 1935 del *Battesimo di Cristo* di Giovanni Bellini nella chiesa di Santa Corona a Vicenza, in cui il restauratore fornisce informazioni relative sia allo stato di conservazione dell'opera sia alle operazioni eseguite, divise in restauro "meccanico" e restauro "pittorico":

«... Operazioni di restauro meccanico, ossia il consolidamento e risanamento della tavola (...). Rifacimento e sostituzione dei gattelli corrosi dal tarlo e di quelli malfermi, in modo da rendere bene aderente alla tavola e consistente l'attuale armatura. Risanamento dei fili o bordi delle tre tavole, orizzontali in alto, e incollatura e rinforzo con chiavi a farfalla. Risanamento delle cinque spaccature orizzontali degli elementi della grande tavola ...»<sup>4</sup>.

Oppure il preventivo inviato dal restauratore alla Real Sovrintendenza dell'Umbria per l'intervento del 1939-42 sugli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, dove si leggono «le operazioni preventivate»:

demia Carrara, viene citato un intervento su un dipinto di Lorenzo Lotto (AGSS, AMP, 15/2.2); il restauro del Romanino a Salò è realizzato a cavallo tra il 1933 e il 1934 (AGSS, AMP, 8/16). Il «Grande polittico» di Dosso Dossi è indicato nella «Convenzione per lavori di restauri occorrenti ai dipinti della Civica Pinacoteca» stipulata il 24 giugno 1932 tra il podestà di Ferrara e Mauro Pelliccioli, in cui si prevedono «Saldature a diverse sbollature nella tavola del Cristo Risorto. Una sbollatura nell'armatura di S. Sebastiano. Rimozione di vernici ossidate e imbiancate al S. Giorgio. Intonature e sistemazione generale...» (AGSS, AMP, 8/4.8). Una tavola di Dürer di proprietà del Conte di Torino è consegnata al laboratorio di Bergamo nel settembre 1934 (AGSS, AMP, 9/14), insieme ad altre opere su supporto ligneo, tra cui un trittico di Luca di Leyda; sulle due tele del Tiepolo della parrocchiale di Verolanuova Mauro Pelliccioli interviene una prima volta nel 1921 (AGSS, AMP, 7/6) e successivamente nel 1953 (AGSS, AMP, 13/15.1).

<sup>4</sup> AGSS, AMP, 9/15.2: Mauro Pelliccioli, *Relazione. Giovanni Bellini, Battesimo di Cristo, tavola m. 2,65 x m. 4,10, Chiesa di S. Corona, Vicenza*, dattiloscritta (3 dicembre 1934); AGSS, AMP, 9/15.5: Mauro Pelliccioli, *Per le operazioni di restauro meccanico e pittorico, della preziosa tavola di m. 2,65 x m. 4,10 di G. Bellini, rappresentante il Battesimo di Cristo della Chiesa di S. Corona in Vicenza*, lettera al podestà di Vicenza (2 dicembre 1935). Per quanto riguarda le operazioni di «restauro pittorico», Pelliccioli scrive anche: «... Operazioni necessarie per il restauro pittorico del dipinto. Una completa ed accurata operazione di saldatura della mestica e del colore alla tavola e relativa stuccatura delle scrostature. Asportazione di tutte le ridipinture e dei vecchi restauri (...) così da rimettere in luce le parti originali e conseguente intonatura delle parti mancanti alle parti originali ...».

«... le pitture dovranno prima essere consolidate (...) gli intonaci dovranno essere rivestiti e controllati e (...) si dovranno consolidare mediante iniezioni e saldature ...».

e ancora

«... le pitture dopo il fissaggio delle parti a tempera o in pericolo di caduta e il consolidamento dell'intonaco, dovranno essere ripulite dalla polvere, muffa, fumo, salnitro, ecc.; si intoneranno con leggerissime velature le abrasioni del colore e dell'intonaco senza rinforzare né riprendere le forme, e alle lacune di intonaco si darà un'appropriata tinta neutra»<sup>5</sup>.

Al contrario, la documentazione sulla maggior parte degli interventi è costituita da lunghissimi elenchi di opere, spesso di intere collezioni, corredati da laconici appunti con le operazioni di restauro.

A questo proposito è emblematico il caso della Pinacoteca di Brera, con la quale, nel corso della carriera, il Pellicoli ha consolidato un rapporto cadenzato da importanti interventi singoli e da campagne sull'intera collezione<sup>6</sup>. Un esempio è il conto redatto per l'istituzione milanese relativo ai restauri eseguiti per la riapertura dopo la prima guerra mondiale, nel 1925. Il documento<sup>7</sup> riporta infatti solo i dati necessari all'identificazione dell'opera (numero di inventario, autore, titolo dell'opera, tipologia di supporto, dimensioni), con un breve accenno alle operazioni eseguite<sup>8</sup> e l'indicazione del costo delle prestazioni.

<sup>5</sup> AGSS, AMP, 10/11.4: Mauro Pellicoli, *Assisi, Basilica Superiore di S. Francesco. Preventivo di restauro alle pitture del Presbiterio*, preventivo e relazione tecnica sullo stato di conservazione degli affreschi (1939).

<sup>6</sup> Gli interventi su opere della Pinacoteca di Brera sono una presenza costante lungo tutto l'arco della attività di Mauro Pellicoli. Oltre alle grandi campagne per entrambe le riaperture postbelliche (1920-1925 e 1946-1950), la conferma di questo intenso rapporto è la puntuale presentazione alla direzione dell'istituto del "conto" per i restauri eseguiti, con scadenza pressoché annuale.

Mauro Pellicoli è chiamato anche ad eseguire presso la pinacoteca braidense interventi su opere provenienti da altri istituti museali, per l'occasione trasportati presso la struttura probabilmente più attrezzata dell'epoca. È il caso della Pala di Castelfranco (AGSS, AMP, 3/8; AGSS, AMP, 9/2.2; AGSS, AMP, 9/8.1), del Trittico di San Zeno del Mantegna (AGSS, AMP, 3, 8; AGSS, AMP, 9, 10; AGSS, AMP, 8, 1; AGSS, AMP, 23, 3.4, entrambi eseguiti presso il laboratorio di Brera nel 1934, sotto la direzione di Ettore Modigliani) e di alcuni teleri del ciclo dei *Miracoli della reliquia della Croce* (trasferiti dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1959-1960, AGSS, AMP, 14/8.1; AGSS, AMP, 14/8.5; AGSS, AMP, 14/8.6).

<sup>7</sup> AGSS, AMP, 7/11.3: Mauro Pellicoli, *Conto per gli interventi di restauro eseguiti per la Regia Pinacoteca di Brera* (20 novembre 1925).

<sup>8</sup> Le indicazioni sono, ad esempio: «una fodera, stuccate le scrostature, pul. restauri»; «telaio nuovo, pulitura e restauri»; «eseguita la foderatura e la saldatura del colore che si scrostava, restauri alle scrostature»; «stuccate le scrostature e intonatura delle medesime»; «raddrizzata la tavola con applicazione di traverse»;

Per un'altra committenza, in questo caso privata, il resoconto delle ore di restauro sulle opere della collezione Bonomi, datato 1932<sup>9</sup>, riporta solo delle sigle corrispondenti alle diverse operazioni eseguite, dove "f" sta per foderatura, "2f" doppia foderatura, "t" sostituzione del telaio, "p" pulitura, "r" restauro (Fig. 1).

Sempre per la Pinacoteca di Brera, ancora più significativo è il contratto siglato il 10 maggio 1965 tra Pelliccioli e il soprintendente Gian Alberto Dell'Acqua (Fig. 2), con il quale si commissiona «la generale revisione e lieve pulitura dei dipinti (tele, tavole, affreschi) esposti nelle 38 sale della Pinacoteca di Brera in Milano, come dal catalogo della pinacoteca stessa (ultima ediz. del 1950), comprendente complessivamente 493 numeri»<sup>10</sup>.

Come nell'archivio, anche il materiale edito, contemporaneo e successivo, presenta la stessa disomogeneità: gli interventi celebri sono corredati da numerosi articoli sia specialistici che divulgativi, mentre per gli altri interventi si trovano al massimo brevi accenni.

Nel primo caso possiamo citare la dettagliata relazione dei restauri del 1941 agli affreschi del Collegio del Cambio di Perugia, redatta da Achille Bertini Calosso, soprintendente ai monumenti e alle Gallerie dell'Umbria, e pubblicata sul *Bollettino d'Arte* nel 1951<sup>11</sup>. Viceversa moltissimi sono gli episodi in cui la stampa riporta solo brevi accenni e riferimenti ad interventi anche di una certa consistenza, come le tredici tele del deambulatorio del coro della Collegiata di San Martino a Treviglio<sup>12</sup>.

L'approccio focalizzato sui restauratori, e non solo su opere e interventi, che caratterizza il progetto *ASRI*, si basa, secondo una consolidata metodologia, sul presupposto che la conoscenza dell'intera attività di un restauratore (attraverso l'analisi degli interventi, del contesto storico, delle prassi di lavoro, delle committenze, dei contatti, etc.) permetta non solo di raccogliere una serie di informazioni essenziali su singoli restauri, e quindi corretti approcci storico-critici e tecnici per nuovi studi e interventi conservativi sull'opera, ma soprattutto si offra come elemento di riferimento

«Operazioni di foderatura o di riparazione e restauri ai quadri ...» cui segue l'elenco dei numeri di inventario di una ventina di opere della pinacoteca.

<sup>9</sup> AGSS, AMP, 16/3: Mauro Pelliccioli, *Ore di restauro. Quadri Ing. Bonomi* (19 dicembre 1932).

<sup>10</sup> AGSS, AMP, 15/7.2: Gian Alberto Dell'Acqua, Mauro Pelliccioli, *Contratto per la generale revisione e lieve pulitura dei dipinti della Pinacoteca di Brera* (10 maggio 1965).

<sup>11</sup> A. Bertini Calosso, *Il restauro degli affreschi del Perugia nel Collegio del Cambio di Perugia*, in «*Bollettino d'Arte*», XXXVI, 1951, pp. 67-78.

<sup>12</sup> AGSS, AMP, 15/6.2: Raccolta di articoli a stampa (*Trasportate a Bergamo per i restauri tredici tele della Basilica di Treviglio* da «*L'Eco di Bergamo*» del 7 settembre 1964; *Esposte presso il Comune le tredici tele restaurate* da «*Il popolo cattolico*» del 27 marzo 1965; *Mostra a Treviglio di quadri restaurati* da «*L'Eco di Bergamo*» del 28 marzo 1965).

per capire le modalità, le procedure, le pratiche di intervento utilizzate dal restauratore – ma anche dai suoi allievi –, in restauri di cui la documentazione non ha lasciato notizie tecniche.

Se, come detto, nel caso di Pelliccioli sono già cospicui gli studi su singoli interventi, anche grazie al confronto diretto con l'opera, ciò che manca è proprio il quadro completo delle opere su cui il restauratore ha lavorato. Interventi che da un lato contestualizzerebbero meglio quelli già noti, e dall'altro potrebbero essere interpretati ed approfonditi, integrando le conoscenze derivanti dai restauri più documentati e studiati.

In questa direzione, con il sostegno dall'Associazione Giovanni Secco Suardo, in occasione della ricerca condotta tra il giugno 2005 e il luglio 2006 per la tesi di laurea<sup>13</sup>, seguita da Maria Giulia Aurigemma e, in qualità di correlatore, da Matteo Panzeri, è stato realizzato un lavoro sistematico per restituire il censimento completo dei restauri di Mauro Pelliccioli, come base concreta di dati certi, su cui applicare la metodologia indicata.

Il lavoro svolto, circoscritto in questa prima fase allo studio sistematico della documentazione presente nell'archivio privato conservato presso l'Associazione, ha permesso l'individuazione, la descrizione e l'ordinamento di 1502 interventi di restauro, così come documentati nelle carte, realizzati da Mauro Pelliccioli tra il 1912 e il 1967, escludendo quelli di cui la documentazione non consentiva nemmeno l'identificazione dell'opera (Fig. 3).

Un primo utilizzo del censimento, attraverso la lettura comparata di serie significative di interventi, affiancando quelli meglio documentati a quelli meno rappresentati, ha portato all'elaborazione di una biografia più dettagliata e circostanziata di Mauro Pelliccioli, primo esito, insieme al censimento, del lavoro svolto<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> P. Orizio, *Mauro Pelliccioli (1887-1974) nelle carte inedite del proprio archivio: un profilo biografico in relazione agli interventi di restauro*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, relatore M.G. Aurigemma, Università degli Studi di Parma, a.a. 2005-2006.

<sup>14</sup> Questa biografia ovviamente è stata arricchita e meglio contestualizzata grazie anche ad altri documenti presenti nell'archivio, non direttamente riconducibili a specifici interventi – e quindi non utilizzati per la stesura del censimento – ma in grado di offrire ulteriori spunti, indizi, spiragli sia sulla vita privata sia sull'attività professionale di Mauro Pelliccioli.

<sup>15</sup> Temi ed aspetti che già arricchiscono la prima ricostruzione biografica, ma che necessitano e stimolano ulteriori indagini, riguardano sicuramente l'aspetto della formazione di Mauro Pelliccioli; gli importanti contatti documentati e testimoniati sia con storici dell'arte come Lionello Venturi, Roberto Longhi e Bernard Berenson, sia con i funzionari preposti alla tutela delle opere d'arte come soprintendenti e direttori di musei; l'accurato sistema organizzativo che il "restauratore-imprenditore" adotta nel corso della carriera (attraverso il quale è stato possibile ricostruire i nomi di almeno una quarantina di collaboratori), scrupolosamente rappresentato dalla voluminosa serie dei libri contabili.

La continuazione del lavoro prevede ricerche e indagini volte a meglio contestualizzare questa importante figura e ad approfondire aspetti ed episodi specifici<sup>15</sup>, soprattutto attraverso lo studio di fonti esterne all'archivio<sup>16</sup> (anche sulla base della mappatura dei materiali sul restauro realizzata dal modulo FONTI del progetto *ASRI*) e attraverso la realizzazione di interviste a parenti, allievi e collaboratori del restauratore, talvolta ancora in attività.

Inoltre, l'inserimento in corso di tutte le informazioni del censimento nella base dati RES.I del progetto *ASRI*, il cui modello è stato utilizzato anche in sede di raccolta dei dati<sup>17</sup>, oltre a rendere più accessibili le notizie, ne consentirà l'integrazione con quelle relative ad altri restauratori, opere e interventi, ampliando così il contesto critico di lettura ed interpretazione.

<sup>16</sup> Tra queste va sicuramente ricordata la "fototeca" di Mauro Pellicoli, contenente circa 10.500 immagini, rigorosamente e sistematicamente raccolte dal restauratore sia a fini documentari sia di studio, confluita quasi completamente al Photo Archive del Getty Center di Santa Monica e già studiata da Matteo Panzeri.

<sup>17</sup> La raccolta delle informazioni documentarie è stata effettuata utilizzando un sistema di catalogazione dei dati costituito complessivamente dalle seguenti unità logico-descrittive: intervalli cronologici dell'intervento, anno di realizzazione dell'intervento (limite più remoto), attribuzione dell'opera sottoposta a restauro come rilevata da documento, cognome/formula attributiva dell'autore dell'opera, nome dell'autore, pseudonimo dell'autore, attribuzione (derivata dai campi precedenti), anagrafe dell'autore, denominazione convenzionale/soggetto dell'opera come rilevata da documento, denominazione convenzionale/soggetto dell'opera, tipologia opera, tipologia specifica, supporto dell'opera come rilevato da documento, supporto, tecnica esecutiva come rilevata da documento, tecnica esecutiva principale dell'opera, specifiche di materia e tecnica, formato opera, misure opera, data opera da documento, data opera: secolo, data opera: frazione di secolo, data opera, luogo di collocazione da documento, luogo di collocazione, eventuali note sull'opera e sull'intervento, operazioni eseguite, luogo di intervento, persone/enti coinvolti, esecutori/collaboratori, proprietario dell'opera.

Per rendere più efficace la schedatura e la consultazione del censimento, i dati raccolti sono stati, ove possibile, normalizzati, seguendo i criteri adottati dal progetto nazionale *ASRI*, ed in particolare le indicazioni del manuale di compilazione delle schede RES.I. (*Sistema informativo RESI - Banca dati relazionale multimediale. Manuale per la compilazione delle schede*, ver. 4.1, a cura di M. Panzeri, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2005), in vista del successivo inserimento delle informazioni nella stessa banca dati RES.I. In questo senso è stato elaborato un sistema di vincoli formali e codifiche lessicali in grado di regolarizzare il rapporto tra forme documentarie e forme normalizzate, che ha permesso di ripercorrere la biografia professionale di Pellicoli attraverso filtri, ordinamenti e ricerche e di costruire visioni complessive o comparate secondo diversi criteri di analisi (tipologia delle opere, committenza, data, geografia degli interventi), aprendo in questo senso nuovi spunti, prospettive e problematiche di ricerca su aspetti specifici dell'attività del restauratore.



№	data	Aut.	Descr.	Destin.
106	27.8.88	Tor.	Raffaello, orpino (Tegoni) a prima del rest.	Tegoni, ca. 1900
107	28.8.88	Tor.	Storica dipintura (Bianchi) in stile pol.	Storica, ca. 1900
108	28.8.88	Tor.	Madonna (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	Madonna, ca. 1900
109	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
110	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
111	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
112	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
113	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
114	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
115	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
116	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
117	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
118	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
119	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
120	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
121	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
122	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
123	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
124	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
125	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
126	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
127	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
128	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
129	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
130	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
131	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
132	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
133	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
134	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
135	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
136	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
137	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
138	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
139	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
140	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
141	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
142	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
143	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
144	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
145	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
146	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
147	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
148	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
149	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
150	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
151	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
152	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
153	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
154	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
155	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
156	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
157	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
158	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
159	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900
160	28.8.88	Tor.	L. (Bianchi) (Bianchi) pol. (Bianchi) rest.	L. (Bianchi), ca. 1900

**REPUBBLICA ISTRUZIONE**  
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

UFFICIO OD ISTITUTO DI

**CONTRATTO**

Ogg. 10 maggio 1965, tra il Sig. Soprintendente Prof. Gian Alberto Selli e il Sig. Prof. Comm. Mauro Pelliccioli, residente in Bergamo, Via Maria Dipietà 29.

si è convenuto quanto in Appresso:

Il Sig. Prof. Comm. Mauro Pelliccioli si assume l'impegno di eseguire la generale revisione e lieve pulitura dei dipinti (tele, tavole, affreschi) esposti nella Pinacoteca di Brera in Milano, come dal Catalogo della Pinacoteca stessa (ultima edizione del 1950) corrispondente ai numeri 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

nel termine di giorni 180, dall'inizio del lavoro, che non dovrà cominciare più tardi del 1.10.1965. Per ogni giorno di ritardo sarà dall'Assessore corrisposta la penale di L. 1.000.000,= (un milione di lire).

Per tale lavoro viene stabilito il compenso di L. 4.250.000,= (quattrocentocinquanta milioni di lire) a giornate, a L. 1.000.000,= (un milione di lire) al giorno come dal presente.

gli approvati dal Ministero con nota del 10.10.1965.

Milano, 10 maggio 1965

IL SOPRINTENDENTE IL RESTAURATORE

MAURO PELLICCIOLI

1. Mauro Pelliccioli, *Ore di restauro. Quadri Ing. Bonomi*, manoscritto, 19 dicembre 1932, Lurano (BG), Associazione Giovanni Secco Suardo, *Archivio Mauro Pelliccioli*
2. Contratto per la «generale revisione e lieve pulitura» dei dipinti della Pinacoteca di Brera, dattiloscritto, Milano 10 maggio 1965, Lurano (BG), Associazione Giovanni Secco Suardo, *Archivio Mauro Pelliccioli*

Id	Nome	Cognome	Sex	Age	Height	Weight	Color	Eye	Hair	Occupation	Address	Phone	Mobile	Email	Notes
11	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
12	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
13	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
14	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
15	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
16	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
17	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
18	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
19	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.
20	Mauro	Pelliccioli	M	45	1.80	75	Brown	Blue	Black	Engineer	Via Roma 10, 00100 Roma	06 1234 5678	06 9876 5432	mauro.pelliccioli@univ.it	Intervento di manutenzione straordinaria su impianto idraulico.

3. Schermata dal data-base con il censimento degli interventi eseguiti da Mauro Pelliccioli

## Indice dei luoghi

- Agrigento, 46  
 - Valle dei Templi, Giardino della Kolymbetra, 44, 45  
 - - Tempio della Concordia, 43  
 - - Tempio di Castore e Polluce, 27, 43, 44  
 - - Tempio di Giove, 43  
 - - Tempio di Vulcano, 43  
 Aix-en-Provence, Musée Granet, 28, 31, 55  
 Alessandria d'Egitto, 400  
 Amsterdam, 266  
 Angers, Galerie David d'Angers, 56, 57  
 Aquileia, 382  
 Ara di Tricesimo, 198  
 Armento, 90, 91, 94  
 Artegna, 198  
 Assisi, 351, 352  
 - Basilica Superiore di San Francesco, 426  
 Atene, Museo Archeologico Nazionale, 22  
 Avigliana, 273  
  
 Baia, 373  
 Basilicata, 393, 400  
 Basse, Tempio di Apollo, 35  
 Belgio, 265, 266  
 Bergamo, 417, 426  
 - Accademia Carrara, 409, 425, 426  
 Berlino, 192, 209, 266, 305  
 Bevagna, 373  
 Birmingham, 347  
 Bologna, 181, 203, 268, 276, 311  
 - Accademia di Belle Arti, 269  
 - Galleria d'Arte Moderna, 269  
 Bordeaux, 191  
 Bosco Marengo, 165, 166  
 Brescia, 413  
 - oratorio della Vergine della Purità, 421  
  
 California, 358  
 Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, 416, 422  
 Campestro, 382  
 Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini, 182  
 Capodistria, 382  
 Carrara, Accademia di Belle Arti, 35  
 Casarsa della Delizia, 314  
 Caserta, 121, 249  
 - Reggio, 30, 33  
 Catania, Collezione Biscari, 32  
 Cavallermaggiore, 273  
 Cefalù, Cattedrale, 350  
 Chantilly, 247  
 - Musée Condé, 259  
 Cicciano, chiesa dell'Immacolata e delle Anime del Purgatorio, 108  
 Città del Vaticano, 171, 175, 366, 367, 369, 370, 372, 374  
 - Casino di Pio IV, 365, 366, 376  
 - Musei Vaticani, 13, 15, 16, 173, 365, 367, 368, 377, 378  
 - - laboratori di restauro, 369  
 - - Museo Chiaromonti, Braccio Nuovo, 365, 368, 378  
 - - Museo Lateranense, 365, 367  
 - - Museo Pio-Clementino, 13, 15, 16, 373  
 - - - Gabinetto delle Maschere, 365  
 - - - laboratorio di restauro, 13-15, 17

- - - Sala degli Animali, 365
- - - Sala Rotonda, 365
- - Sala dell'Immacolata Concezione, 365
- - Pinacoteca, 177, 416
- - Stanze di Raffaello, 365, 366, 368, 377
- Costigliole, Castello, 167
  
- Dalmazia, 382
- Dresda, Galleria Reale, 167
  
- Egitto, 162, 204
- Ercolano, scavi, 63, 68
- Europa, 87, 187, 204, 209, 266, 271, 272, 411
  
- Ferrara, 426
- Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 425
- Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 421
- Firenze, 161, 162, 181, 190, 196, 198, 200, 219, 266, 268-270, 273, 274, 276, 286, 289, 295, 310, 311
- Accademia di Belle Arti, 195
- Battistero, 372
- chiesa della Santissima Annunziata, chiostro, 195
- chiesa di Santa Croce, Cappella Bardi, 357
- - Cappella Peruzzi, 195
- chiesa di Santa Felicità, 200
- Galleria d'Arte Moderna, 35
- Galleria degli Uffizi, 161, 168, 195
- - laboratori di restauro, 161
- Galleria dell'Accademia, 161
- Museo del Bargello, Cappella di santa Maria Maddalena, 195
- Opificio delle Pietre Dure, 141, 372
- Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 194, 195
- Francia, 19, 87, 190, 211, 247, 265, 266, 307
- Frascati, Villa Aldobrandini, 173
- Friuli Venezia Giulia, 187, 188, 190
  
- Genova, Palazzo Doria Tursi, 157
- Genzano, chiesa di Santa Maria della Cima, 176
- Germania, 190, 196, 204, 209, 211
- Gran Bretagna, 265, 347
- Graz, 198
- Grecia, 204
  
- Haarlem, 266
  
- Illiria, 381
- Inghilterra, 87, 172, 174, 175, 247, 279, 308
- Istria, 382
- Italia, 40, 126, 196, 197, 199, 202-204, 209, 211, 212, 256, 265, 266, 269, 304, 310, 314, 385, 410
- L'Aja, 266
- Leyda, 266
- Liegi, 110
- Lione, 191
- Lipsia, 209
- Locri, 93
- Lombardia, 410
- Londra, 31, 191, 266, 267, 279, 284, 287, 288, 303, 308, 314, 411
- Bridgewater House, 174, 183
- British Museum, 65
- Chelminski Gallery, 35
- Fine Art Society, 345
- National Gallery, 265-267, 269, 270, 281-284, 286, 287, 292, 294, 301-306, 311-315
- Royal Academy, 267, 285, 286, 290
- South Kensington Museum, 350
- Lubecca, 209
- Lurano, Associazione Giovanni Secco
- Suardo, 420, 431

- Macerata, 416  
Maddaloni, 88  
Malta, 44  
Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, 414, 415  
Marineo, 219, 224, 229, 233  
Messina, 141  
Messina, chiesa di Santa Maria extra Moenia, 416  
- Museo Regionale, 423, 423  
Mestre, 283  
Milano, 32, 163, 166, 189, 196, 201, 203, 269, 311, 410, 411, 413, 417, 428  
- Accademia di Brera, 31, 196, 201, 269, 386, 411  
- Museo Bagatti Valsecchi, 192  
- Museo Poldi Pezzoli, 409, 417  
- Palazzo Reale, 32  
- Pinacoteca di Brera, 189, 197, 409, 411, 416-418, 427, 428  
- - laboratorio di restauro, 427  
Mirano, 288, 289  
Misilmeri, 219, 230  
Modena, 311  
- chiesa del Voto, 247  
Monaco di Baviera, 209, 266  
Monastier di Treviso, 291  
Moncalieri, 167  
- Castello, 168  
Monreale, Abbazia di San Martino delle Scale, Museo Martiniano, 33  
Montarrenti, 332, 334  
Morano, 268  
Murano, 352  
Napoli, 22, 26, 30, 32, 35, 65, 66, 70, 75, 81-85, 88, 92, 103, 105, 108, 109, 121, 122, 124, 126, 127, 130, 146, 163, 241, 242, 250, 253, 266, 268, 396  
- Accademia di Belle Arti (già Reale Accademia del Disegno, poi Regie Scuole delle Arti del Disegno, poi Real Istituto di Belle Arti), 104, 112, 129, 132, 137, 138, 143, 242, 247-249  
- Archivio di Stato, 78  
- Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Caserta, 99  
- Cattedrale, Cappella del Tesoro di San Gennaro, 106, 254  
- Certosa di San Martino, 112, 121, 123-125, 127-129, 131, 145  
- - chiesa, 110  
- - - Cappella di San Gennaro, 128, 149  
- - - Cappella del Tesoro, 126, 148  
- chiesa dei Santi Severino e Sossio, 145  
- chiesa di Santa Maria della Concezione a Montecalvario, Collegio, 105  
- chiesa di San Domenico Soriano, 144  
- chiesa di Santa Maria de' Vergini, 122  
- chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, 122, 147  
- chiesa e convento di Monteoliveto, 245, 246  
- convento della Trinità delle Monache, 110, 145  
- monastero de' Padri Ministri degli Infermi al Chiatamone, 105  
- Museo Archeologico Nazionale, 77, 86, 90, 91, 97, 98, 100, 101  
- Museo Nazionale di Capodimonte, 145, 150-155, 257, 258, 260-263  
- Ospedale degli Incurabili, 109  
- Palazzo degli Studi, 72, 73, 134  
- Palazzo del Marchese del Tito, 109  
- Palazzo Doria d'Angri, 109, 114

- Palazzo Reale, 109, 122, 136, 139, 142, 145
- Real Arazzeria, 103, 107
- Real Fabbrica della porcellana, 72, 83, 133
- Real Laboratorio delle pietre dure, 103
- Real Museo (poi Real Museo Borbonico), 34, 60, 61, 63-66, 71, 74-76, 81-84, 86-88, 90-96, 111, 120, 121, 133-136, 138, 139, 142, 145, 162, 241-247, 249, 250, 254, 255
- - Officina dei restauri dei bronzi, 83
- - Officina dei restauri dei marmi, 59-61, 71, 72
- - Officina dei restauri dei vasi etruschi, 82, 83, 90
- Reggia di Capodimonte, 112, 122, 123, 129, 130
- - Reale Galleria e Quadreria, 107, 111, 112, 121, 123, 124, 129-131
- - laboratorio di restauro, 108, 122
- Società Reale (poi Società Reale Borbonica), 60, 65, 72, 86, 242
- - Accademia di Belle Arti, 60, 74, 139, 241, 242, 245, 249, 250, 254, 255
- - Accademia delle Scienze, 60, 71, 242
- - Accademia Ercolanese, 60, 62, 63, 71, 74, 76, 86-90, 242
- Noale, 283-289, 291, 293, 294, 296, 311, 312
- chiesa arcipretale dei Santi Felice e Fortunato, 281-284, 290, 291, 298
- Norimberga, 209
- Oxford, 344, 345, 347
- Padova, 189, 193, 352, 382, 385
- Cappella degli Scrovegni, 386
- Palermo, 25, 27, 29, 36, 37, 42, 220, 222-225, 230, 231, 234, 245
- Cappella Palatina, 31, 54
- Casa professa dei Padri Gesuiti, 42, 43
- Cattedrale, 34
- - Cappella di Santa Rosalia, 57
- chiesa di San Domenico, 35
- chiesa di San Filippo Neri, Cappella del Crocifisso, 226
- chiesa di Sant'Ignazio Martire all'Olivella, 36,
- - Cappella di San Giovanni, 37
- chiesa di Santa Maria della Catena, 45, 46
- Foro italico, 46
- Galleria d'Arte Moderna, 36
- Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, 36, 55, 56, 220, 221, 227, 235-239
- Mura della Lupa, 46
- Museo dell'Università, 28, 49, 51
- Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", 27, 28, 31, 35, 52, 53, 219, 221-223, 225, 228-231, 233, 234
- Museo Salnitriano, 33
- Ospedale Grande, 43, 47, 49, 50
- Ospizio dello Spirito Santo, 223
- Palazzo delle Aquile, 35
- Palazzo Sclafani, 36, 39, 42, 43, 47, 48
- Porta della Dogana, 46
- Villa Garibaldi, 46
- Parenzo, 372
- Parigi, 88, 110, 158, 191, 204, 214, 307, 411
- Arco di Trionfo, 33
- École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 31, 54
- Institut de France, 60
- Musée de Cluny, 266
- Musée du Louvre, 65, 266
- - laboratori di restauro, 162
- Pavia, 382
- Perugia, Collegio del Cambio, 428
- Pesaro, 352

- Piemonte, 157, 158, 165, 168, 169  
Pisa, 200  
- Camposanto, 385  
- Cattedrale, 358  
Pompei, scavi, 59, 61, 67, 69-71, 66-68, 75, 76, 243, 248  
- edificio di Eumachia, 73, 79  
- Foro, 60, 67, 75  
- Macellum, 60-64, 66-72  
Portici, Museo Ercolanese, 60, 72  
- laboratori di restauro, 14  
Portogruaro, 301, 302, 304-306, 308-314  
- chiesa di San Francesco, 301, 302  
- Duomo di Sant' Andrea, 302  
- Ospedale, 302, 304, 305-307, 309, 311-314  
- Municipio, 302, 304, 306, 307  
Possagno, 25  
- Gipsoteca canoviana, 34, 57  
Pozzuoli, 373  
Prato, Duomo, 195  
Preone, 198  
- Parrocchiale, 198  
Puglia, 393, 400  
  
Ravascletto, 198  
Ravenna, 354, 372  
Raveo, 198  
Risalaimi, 219-225, 227, 228, 230-234  
Roma, 28-30, 36, 37, 47, 67, 68, 104, 109, 121, 124, 125, 130, 164, 169, 171, 172, 177, 181, 190, 201, 210, 219, 223, 231, 234, 266, 268, 269, 274, 275, 285, 287, 288, 293, 294, 304, 311, 347, 382, 386, 391, 396-398, 400-402, 416  
- Accademia dei Lincei, 398  
- Accademia di San Luca, 177, 178  
- Antiquarium Palatino, 395  
- Antiquarium della Villa dei Quintili, 29  
- Archivio Centrale dello Stato, 299  
- Basilica di Santa Maria sopra Minerva, 177, 179, 185  
- Basilica San Gregorio al Celio, 174  
- Battistero Lateranense, 369  
- - Cappella di San Venanzio, 379  
- chiesa della Trinità dei Monti, 180  
- chiesa di Gesù e Maria, 176  
- chiesa di San Clemente, 418  
- chiesa di Santa Maria Antiqua, 391, 393-396, 399, 400, 402, 403  
- chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro Romano, 393  
- chiesa di Santa Maria Maggiore, 369, 372  
- Clivio Capitolino, 401  
- Foro di Traiano, 173  
- Foro Mussolini, 374  
- Foro Romano, 393, 400, 401, 402  
- Galleria Borghese, 184  
- Istituto Archeologico Germanico, 398  
- Istituto Nazionale per la Grafica, 404  
- Loggia Mattei al Palatino, 176  
- Musei Capitolini, 21  
- Museo Boncompagni Ludovisi, 397  
- Museo delle Terme di Diocleziano, 396, 404  
- Museo Nazionale Romano, 396, 397, 402  
- - Palazzo Altemps, 399, 404, 406  
- Palazzo Cenci, 210  
- Palazzo Farnese, 29, 30  
- Palazzo Sora, 367  
- Portico Margaritario, 401  
- Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici, 403  
- Teatro di Marcello, 401  
- Tempio di Saturnio, 401  
- Tempio di Venere, 401  
- Tempio di Vespasiano, 401

- Via Sacra, 401
- Villa Medici, 397
- Vittoriano, 373, 374
- Russia, 196
- Ruvo, 95
  
- Salò, 426
- Duomo, 425
- San Pietroburgo, 266, 305
- Accademia Imperiale, 266
- Museo dell'Ermitage, 266
- Selinunte, 42, 43, 46
- Sicilia, 27, 34, 35, 38, 42, 44, 219, 220, 222, 223, 228-232, 234
- Siena, 332-334
- Cappella di Piazza, 331-338, 340, 341
- Duomo, 326-329, 331
- - Museo dell'Opera, 327
- Fonte Gaia, 332, 334
- Istituto di Belle Arti, 331
- Palazzo Pubblico, 339
- Piazza del Campo, 336
- Torre del Mangia, 333
- Solunto, 27-29
- Stoccarda, Staatsgalerie, 45
  
- Tindari, 32
- Torcello, 351-354, 356, 358
- Basilica di Santa Maria Assunta, 350-353
- Museo provinciale, 353, 354
- Torino, 265, 266, 268-274, 279
- Accademia Albertina, 160, 266, 267, 269, 273-279
- - Galleria, 265, 273-279
- Castello del Valentino, 164
- Galleria Sabauda (già Reali Gallerie), 157, 159, 160, 162-166, 168, 270, 272-274, 276-279
- Palazzo Madama, 160, 165, 166, 266, 272, 279
- Palazzo Reale, 158-160, 168
- Regio Museo d'Antichità, 157
- Toscana, 334
- Trapani, 32
- Tremezzo di Como, Villa Carlotta, 32
- Treviglio, Collegiata di San Martino, 428
- Treviso, 286, 288-293, 311
- Trieste, 196, 381-384, 386
- Castello di Miramare, 382
- Cattedrale di San Giusto, 381-383, 385, 388, 389
- Civici Musei di Storia e Arte, 388
- Civico Museo di Antichità, 384, 385
- Villa Ara, 213
  
- Udine, 188, 190, 209, 210
- Seminario, 191
- - Biblioteca, 191
- Umbria, 426, 428
  
- Veneto, 282, 293, 308
- Venezia, 169, 188, 190, 191, 193, 196-198, 200, 201, 281-289, 291, 293-296, 301-305, 308-311, 313, 314, 344-347, 352-354, 386
- Accademia di Belle Arti, 196, 282-285, 290, 295, 296, 301, 303, 307-309, 311, 312, 314
- Basilica di San Marco, 106, 343-347, 350, 351, 353-357, 391-393, 403
- - Battistero, 344, 356
- Biblioteca Nazionale Marciana, 299, 362, 363
- chiesa di San Giovanni, 302
- Gallerie dell'Accademia, 427
- Museo di Ca' Rezzonico, 192, 197
- Museo Correr, 190



## Indice dei luoghi

- Palazzo Ducale, 282, 284, 303-305, 313, 418
- Palazzo Giustiniani, 196
- Regie Gallerie dell'Accademia, 293, 295
- Scuola Grande di San Rocco, 425

Verolanuova, 425, 426

Verona, Accademia di Belle Arti, 197

Versailles, Palazzo Reale, 19

Vicenza, 311, 426

- chiesa di Santa Corona, 426

Vienna, 71, 75, 159, 168, 187, 190, 191,  
196, 205, 382, 386

- Kunsthistorisches Museum, 33

- Palazzo del Belvedere, 163, 190

Zara, 191



## Indice degli autori

- Abbate, Vincenzo, 33, 36  
Accascina, Maria, 29, 32  
Adamo Muscettola, Stefania, 62  
Agnorelli, Patrizia, 321, 336  
Agosti, Giacomo, 312, 410, 416  
Alessandrini, Alessio, 282, 301, 302  
Algarotti, Francesco, 19  
Andaloro, Maria, 347, 371, 394, 395, 417  
Anderson, Jaynie, 163, 171, 174, 189, 272, 301-312, 314, 411, 412  
Andreescu, Irina, 351  
Angelini, Costanzo, 242  
Angrand, Pierre, 162  
Antellini, Simona, 374  
Arciprete, Bruno, 127, 141  
Argan, Giulio Carlo, 417  
Aronow, Gail Schwarz, 319  
Astrua, Paola, 157, 158, 160, 165, 167, 169, 267  
Augenti, Antonio, 394  
Avellino, Francesco Maria, 62, 63
- Bacchi, Andrea, 178  
Baglione, Giovanni, 199  
Bajamonte, Carmelo, 36  
Balcar, Nathalie, 86  
Baldinucci, Filippo, 23, 199  
Bandini, Antonio, 318  
Barbanera, Marcello, 393, 396, 402  
Barberini, Maria Grazia, 21  
Barocchi, Paola, 161  
Barroero, Liliana, 104, 119, 202  
Baruffaldi, Girolamo, 199
- Baruzzo, Lucio, 281  
Barzanti Roberto, 333, 336  
Basile, Giuseppe, 392, 409  
Battaglini, Nicolò, 354  
Beard, Mary, 35  
Beaucamp, Fernand, 29  
Becchetti, Piero, 88  
Bechi, Guglielmo, 66  
Becker, Felix, 248  
Bedotti, Giovanni (Jean), 169, 268, 270, 410  
Bellori, Giovan Pietro, 199  
Bencivenni, Mario, 241, 321, 392  
Bendinelli, Goffredo, 178  
Berchet, Federico, 343, 347, 356  
Bernardini, Maria Grazia, 178  
Bernini, Dante, 179  
Bertelli, Carlo, 412  
Bertini, Calosso Achille, 428  
Bertolini, Dario, 303, 310  
Biagetti, Biagio, 366-368  
Bianconi, Carlo, 200  
Bile, Umberto, 244, 253  
Bisconti, Guido, 393  
Boito, Camillo, 399  
Bologna, Ferdinando, 128  
Bonacasa, Nicola, 32  
Bonfait, Olivier, 28, 178  
Boni, Giacomo, 394  
Bordi, Giulia, 395  
Bordini, Silvia, 13, 168  
Bordoni, Giovanni Antonio, 33  
Borea, Evelina, 399, 409  
Borzelli, Angelo, 104, 122, 125

- Boschini, Marco, 200  
 Boschung, Dietrich, 172  
 Boselli, Orfeo, 16  
 Bossi, Maurizio, 317  
 Bottari, Giovanni, 200  
 Botteri, Marina, 197  
 Bourgeois, Brigitte, 86  
 Boutard, Jean Baptiste Bon, 200  
 Bova, Raffaele, 72  
 Bovero, Anna, 171  
 Bovio Marconi, Jole, 28, 31  
 Brambilla Barcilon, Pinin, 409  
 Brandi, Cesare, 332, 417  
 Brandt, Rasmus J., 394  
 Braun, Emil, 396  
 Bredekamp, Horst, 33  
 Bresc-Bautier, Geneviève, 162  
 Brilli, Attilio, 317  
 Brizio, Anna Maria, 189  
 Brugnoli, Pierpaolo, 187  
 Bruno, Ivana, 25, 35  
 Bruun Meergaard, Tonnes C., 200  
 Brydon, Patrick, 44, 45  
 Bucco, Garibaldo, 392  
 Burgarella, Pietro, 26  
  
 Cacciapuoti, Fabiana, 44  
 Cacciatore, Giuseppe, 30  
 Caciorgna, Marilena, 317  
 Cadorin, Giuseppe, 193  
 Caianiello, Tiziana, 14  
 Calabretta, Maria, 393  
 Caldera, Massimiliano, 159  
 Calderone, Giuseppe, 224  
 Campanelli, Daniela, 108  
 Campione, Francesco Paolo, 26, 27  
 Campitelli, Alberta, 19  
 Cancellieri, Francesco, 47  
  
 Cantelli, Giuseppe, 321  
 Capobianco, Fernanda, 125  
 Capodiferro, Alessandra, 393  
 Capoduro, Luisa, 173  
 Cappella, Massimiliano, 413  
 Caputo, Fulvio, 196  
 Carandini, Andrea, 393  
 Carassi, Marco, 158  
 Cardinali, Francesco, 392, 402  
 Cardinali, Marco, 105  
 Carducho, Vincenzo, 200  
 Carli, Enzo, 318-320  
 Carloni, Rosella, 176  
 Carradori, Francesco 15, 16  
 Carrettero Marco, Maria Carmen, 125  
 Castelli, Ciro, 141  
 Castelnuovo, Enrico, 158, 249, 384  
 Catalano, Maria Ida, 13, 39, 65, 89, 105,  
 108, 119, 121, 126, 128, 133, 135, 138,  
 146, 163, 168, 241, 246, 374  
 Catello, Elio, 29  
 Causa, Raffaello, 128  
 Cautela, Gemma, 122  
 Cavaceppi, Bartolomeo, 20, 21  
 Cavalcaselle, Giovan Battista, 294, 349,  
 352, 353, 356, 357, 398, 414  
 Cavenaghi Luigi, 414, 416  
 Caylus, Anne Claude Philippe, conte di,  
 17, 18  
 Cazzato, Vincenzo, 393  
 Cecchini, Silvia, 372, 392, 398, 399, 402, 416  
 Ceccopieri, Isabella, 173  
 Ceci, Giuseppe, 248  
 Cerasuolo, Angela, 13, 14, 105, 107, 119,  
 126, 132, 137, 138, 140, 145, 168  
 Ceserani, Giovanna, 89  
 Chappay, Frédéric, 31, 33, 34  
 Chiaramonte, Vito, 25, 26, 39, 42, 45

- Chimenton, Claudio, 281, 292  
 Cialoni, Donatella, 177  
 Ciampolini, Marco, 318  
 Ciani Passeri, Francesca, 141  
 Ciatti, Marco, 141  
 Cicognara, Leopoldo, 180  
 Ciliento, Bruno, 159  
 Cinelli, Barbara, 196, 197  
 Ciociola, Claudio, 320  
 Cioffi, Rosanna, 30, 32  
 Civai, Alessandra, 402, 409  
 Clark, James, 23  
 Coen, Paolo, 104, 109, 119  
 Comanducci, Agostino Mario, 369  
 Conti, Alessandro, 126, 128, 162, 168, 282, 303, 372, 386, 410-412, 414, 416, 417  
 Conway, Martin, 413  
 Cook, Edward Tyas, 343  
 Cordaro, Michele, 14, 22, 332, 374  
 Cornice, Alberto, 333, 336  
 Corsari, Luigi, 399  
 Costa, Lodovico, 164  
 Costa, Paolo, 392  
 Costanzo, Luigi, 25  
 Creazzo, Ileana, 122  
 Crico, Lorenzo, 199  
 Crippa, Maria Antonietta, 44  
 Crispolti, Enrico, 320, 331  
 Cristilli, Armando, 64  
 Cristinelli, Giuseppe, 343  
 Crowe, Joseph Archer, 294, 352, 353, 356, 357  
 Cufino, Patrizia, 248  
 Curzi, Valter, 224, 348, 349, 351, 372, 414  
 Cuscito, Giuseppe, 381  
 D'Agostino, Laura, 267  
 D'Alconzo, Paola, 14, 40, 65-67, 71, 89, 105-107, 109, 111, 123, 125, 133, 135-138, 140, 141, 163, 168, 241, 246, 250, 252  
 D'Ambrosio, Antonio, 248  
 d'Azeglio, Roberto, 200, 267  
 D'Este, Antonio, 68  
 Dalai Emiliani, Marisa, 160, 189, 265, 312  
 Dalla Costa, Mario, 343, 356  
 Dalla Negra, Riccardo, 241, 321, 392  
 Dalmasso, Franca, 268  
 Damian, Véronique, 269  
 Danco, Felice, 160  
 Danesi Squarzina, Silvia, 173  
 Davì, Giulia, 25, 225  
 De Angelis d'Ossat, Matilde, 398  
 De Blasi, Stefania, 163, 265, 269-271  
 De Boissard, Elisabeth, 247  
 de Burtin, Francois Xavier, 204  
 De Caro, Stefano, 242  
 De Cunzio, Mario, 109  
 De Dominici, Bernardo, 106, 199  
 De Filippis, Felice, 122, 125, 129, 130  
 de Guasco, Octavien, 18  
 de Jaucourt, Louis, 21  
 de Lachenal, Lucilla, 396  
 De Nervo, Gonzalve, 44  
 De Ruggeri, Beatrice, 105  
 de Saint Germain, Galut, 200  
 De Santis, Aurelio, 393  
 Degenhart, Bernhard, 332  
 Del Bello, Sergio, 425  
 Del Pezzo, Nicola, 125  
 Dellantonio, Sandra, 382  
 Delogu, Raffaello, 221  
 Demus, Otto, 358  
 Denoyelle, Martine, 86  
 Dent Weil, Phoebe, 16  
 Denunzio, Antonio Ernesto, 107  
 Di Lenardo, Patrizia, 204

- Di Lorenzo, Andrea, 189  
 Di Macco, Michela, 120, 158, 160, 161, 178, 265  
 Di Marzo Ferro, Girolamo, 36, 37  
 Di Marzo, Gioacchino, 26, 220, 221, 229  
 Di Mauro, Leonardo, 122  
 Di Natale, Maria Concetta, 221  
 Domini, Donatino, 372, 399, 416  
 Donato, Maria Monaco, 320  
 Dragone, Piergiorgio, 157  
 Dunkerton, Jill, 189, 282, 301, 411
- Ebert, Hans, 312  
 Emiliani, Andrea, 70, 293, 306, 307, 310, 372, 399, 416
- Fabiani, Francesca, 331-336  
 Fabiani, Rossella, 381-383  
 Failla, Maria Beatrice, 160, 161  
 Falconieri, Carlo, 171  
 Falcucci Claudio, 105  
 Faluschi, Giovacchino, 318  
 Faraglia, Nunzio, 127  
 Fardella, Paola, 94, 136, 250  
 Farinelli, Leonardo, 201  
 Favatella, Dora, 25, 26, 28, 30-32, 35, 45  
 Fea, Carlo, 19  
 Febbraro, E, 157  
 Fedi, Francesca, 30, 31  
 Felici, Lucio, 47  
 Ferigo, Giorgio, 198  
 Ferretti, Massimo, 416  
 Ferro, Daniela, 14  
 Filangieri di Candida, Antonio, 123, 126, 130, 136  
 Finati, Giovanbattista, 63  
 Finocchi Gherzi, Lorenzo, 171, 172, 175  
 Fiocco, Luigi, 281
- Fiordelisi, Alfonso, 110  
 Fiorelli, Giuseppe, 66, 67  
 Fiorillo, Johann Dominique, 205  
 Fittipaldi, Arturo, 244  
 Fleckner, Uwe, 28  
 Fleming, John, 265  
 Floyd, Margaret Henderson, 350  
 Forcellino, Maria, 14  
 Ford, Brinsley, 172  
 Formigli, Edilberto, 14  
 Fornari Schianchi, Lucia, 105  
 Forni, Ulisse, 219, 227, 410  
 Fortini, Patrizia, 393  
 Fortunati, Maria Cristina, 16  
 Fossataro, Francesca, 172  
 Foucard, Cesare, 349  
 Frattolin, Maria Paola, 382  
 Frère, Dominique, 86  
 Furlan, Caterina, 188, 302  
 Fusco, Fara, 108, 111, 120, 123, 125, 129-131, 133, 250  
 Füssli, Johann Rudolph, 199
- Gabrici, Ettore, 26, 35, 396  
 Gaglia, Pierluigi, 268  
 Galante, Gennaro Aspreno, 122  
 Galasso, Giuseppe, 103  
 Gallavotti Cavallero, Daniela, 374  
 Galli Michero, Lavinia M., 163, 189, 269, 411  
 Galli, Guglielmo 14  
 Galli, Guido, 366  
 Gallo, Daniela, 63  
 Galvan, Marco, 286, 291  
 Gambardella, Alfonso, 25, 30  
 Gambaro, Clara, 83  
 Ganzer, Gilberto, 187, 198  
 Garcia, Anne Marie, 34

- Garzya, Chiara, 105, 109, 110  
 Gasparini, Lina, 196  
 Gasparri, Carlo, 29, 64  
 Gatteschi, Giuseppe, 400, 401  
 Gault de Saint Germain, Pierre-Marie, 200  
 Gazzera, Costanzo, 205  
 Gell, William, 73, 79  
 Gennari Santori, Flaminia, 311, 312  
 Genolini, Angelo, 187  
 Ghezzi, Pier Leone, 200  
 Ghisotti, Silvia, 268  
 Giacobini, Giacomo, 158  
 Giacomini, Federica, 171, 177, 180  
 Gianfranceschi Ida, 413  
 Gimondi, Cinzia, 419  
 Gioli, Antonella, 285, 306  
 Gios, Carole, 381  
 Giuffrida, Romualdo, 39  
 Giuli, Giuseppe, 205, 215  
 Giustiniani, Lorenzo, 83  
 Goethe, Johann Wolfgang, 120, 125, 129, 172  
 Gonzalez-Palacios, Alvar, 103, 104  
 Gould, Cecil, 411  
 Gozzoli, Maria Cristina, 189  
 Gradara, Costanza, 21  
 Graditi, Roberto, 33  
 Grasso, Franco, 26  
 Grattoni D'Arcano, Maurizio, 188, 192, 302  
 Greifenhagen, Adolf, 85  
 Grifoni, Paola, 241, 321, 392  
 Griseri, Andreina, 158  
 Grossman, Janet Burnett, 399  
 Guarino, Carmine, 109  
 Guattani, Giuseppe Antonio, 25, 210  
 Guerrini, Roberto, 317, 320  
 Guidobaldi, Federico, 393  
 Guttilla, Mariny, 25, 36, 39  
 Guyton de Morveau, Louis Bernard, 204  
 Guzzo, Pier Giovanni, 242  
 Hamber, Antony, 282, 304  
 Haskell, Francio, 410  
 Haydon, Benjamin Robert, 65  
 Heid, Stefan, 395  
 Henderson, John, 35  
 Hirt, Aloys, 205  
 Hobart Cust, Robert H., 324  
 Hoffmann, Herbert, 85  
 Holm, Adolf, 32  
 Honour, Hugh, 22, 27, 44  
 Horsin-Déon, Simon, 271  
 Hueck, Irene, 332  
 Hugot, Laurent, 86  
 Humprey, Peter, 302  
 Iannucci, Anna Maria, 372  
 Ieni, Giuli, 166  
 Incerpi, Gabriella, 161, 162  
 Irollo, Alba, 89  
 Isnenghi, Mario, 343  
 Jenkins, Ian, 22  
 Keller, Enrico, 179  
 Kelvin, Norman, 347  
 Korchane, Mehdi, 28, 31  
 Köster, Christian, 201, 204, 208  
 Kragelund, Patrick, 63  
 La Barbera, Simonetta, 26, 36, 350  
 Labrot, Gerard, 104, 109  
 Lacroix, Paul, 204  
 Lahusen, Goetz, 14  
 Landi, Alfonso, 318, 319, 325  
 Lanzi, Luigi, 199

- Lavergne-Durey, Valerie, 247  
 Leandri, Angela, 201  
 Lechi, Fausto, 410  
 Leoncini, Alessandro, 318, 320  
 Leoncini, Luca, 157  
 Leone de Castris, Pierluigi, 134, 138, 141, 143, 144, 246, 250, 252, 253  
 Leone, Nicola, 88  
 Leopardi, Giacomo, 44, 47  
 Lepschy, Antonio, 343  
 Levi Momigliano, Lucetta, 157, 159, 160, 164, 165  
 Levi, Donata, 265, 269, 282, 294, 303, 312, 314, 349, 350, 351, 372, 385, 392, 414  
 Levra, Umberto, 157  
 Liberatore, Raffaele, 83  
 Libertini, Guido, 32  
 Liefkes, Reino, 350  
 Lignelli, Teresa A., 413, 414  
 Liverani, Paolo, 17, 367, 368, 373, 374  
 Lo Iacono, Giuseppe, 28, 43, 222  
 Longhi, Roberto, 128  
 Lorenzetti, Costanza, 104, 111, 138, 248  
 Lorenzoni, Mario, 317  
 Loseries, Wolfgang, 317, 324, 331  
 Lucanus, Friedrich Gottfried Hermann, 204  
 Lucchesi Ragni, Elena, 413  
 Lucco, Mauro, 281, 417  
 Lynch Piozzi, Hester, 317  
  
 Macchi, Girolamo, 333  
 Macry, Paolo, 103  
 Maffei, Scipione, 68  
 Malignaggi, Diana, 25, 26, 28-32, 35, 45  
 Maltese, Corrado, 168  
 Malvasia, Carlo Cesare, 199, 200  
 Manacorda, Daniele, 393, 396  
 Manca, Maria Elisabetta, 410  
 Manieri Elia, Giulio, 351  
 Manoli, Federica, 409  
 Marani, Pietro, 409  
 Marconi, Clemente, 28, 43, 222, 223  
 Marconi, Stefano, 168  
 Marcucci, Lorenzo, 202, 204  
 Marinelli, Sergio, 196, 197  
 Martirano, Maurizio, 30  
 Martorelli, Luisa, 248  
 Marucchi, Orazio, 400  
 Mascigli Migliorini, Luigi, 106, 109  
 Massa, Marina, 311  
 Massafra, Angelo, 241  
 Massimilla, Edoardo, 30  
 Mazzariol, Giuseppe, 196  
 Mazzocca, Fernando, 62, 65, 162, 163, 189, 196, 197, 269, 271, 411  
 Mele, Eugenio, 125  
 Meli, Filippo, 25  
 Melucco Vaccaro, Alessandra, 14  
 Mendola, Giovanni, 225  
 Merlato, J. Gaetano, 382  
 Merlin, Christine, 86  
 Michel, Olivier, 30  
 Micheli, Everardo, 320  
 Michelini, Chiara, 393  
 Miele, Christopher, 347  
 Milanese, Andrea, 34, 66, 72, 82, 83, 84, 86, 89, 94, 120, 122, 134, 135, 138, 243, 243  
 Milanesi, Gaetano, 318, 331, 334  
 Milizia, Francesco, 200  
 Millingen, James, 81  
 Modigliani, Ettore, 418  
 Molese, Consuelo, 243  
 Molteni, Giuseppe, 412  
 Mondini, Maurizio, 197  
 Morelli, Giovanni Francesco, 200



- Morganti, Giuseppe, 393, 394  
 Morisani, Ottavio, 122, 125, 129, 130  
 Moro, Cristina, 187  
 Morreale, Antonino, 33  
 Morris, William, 348  
 Moschini, Gian Antonio, 200, 208  
 Mosco, Marilena, 161  
 Mündler, Otto von, 284, 301  
 Muscolino, Cetty, 372  
 Musella, Silvana, 253  
 Muzii, Rosanna, 142, 143  
 Muzzin, Silvia, 402, 409
- Natale, Mauro, 409  
 Natale, Vittorio, 159, 160, 271  
 Natoli, Marina, 176  
 Nepi Scirè, Giovanna, 417  
 Neumayr, Antonio, 200  
 Nicotra di Leopoldo, G., 401  
 Nocca, Marco, 65  
 Nogara, Bartolomeo, 367, 368  
 Novelli Radice, Magda, 111, 122  
 Nykjaer, Mogens, 63
- Oberthaler, Elke, 163  
 Olivari, Mariolina, 189  
 Orioli, Francesco, 392  
 Orlandi, Pellegrino Antonio, 200  
 Ortis, Emanuela, 282, 302  
 Osborne, John, 394
- Pacchierotti, Lucia Simona, 321  
 Pace, Biagio, 26  
 Pacia, Amalia, 417  
 Pagano, Denise Maria, 122  
 Palazzolo, Antonino, 220  
 Palermo, Gaspare, 36  
 Palma, Beatrice, 396
- Palombi, Daniele, 393  
 Palomino, Antonio, 200  
 Panzanelli, Roberta, 399  
 Panzeri, Matteo, 409, 410, 419, 430  
 Parra, Maria Cecilia, 94  
 Parri, Mauro, 141  
 Pastore Stocchi, Manlio, 62  
 Pavone, Mario Alberto, 105, 106, 108  
 Pelagatti, 399, 409  
 Pellegrini, Ettore, 333, 336  
 Pellegrino, Ubaldo, 188  
 Perocco, Giuseppe, 196  
 Perusini, Giuseppina, 181, 188, 191, 201, 204, 269, 302, 383, 385  
 Pessolano, Maria Raffaella, 109  
 Petrenga, Giovanna, 30  
 Petrignani, Antonio, 395  
 Petrioli, Piergiacomo, 317, 318  
 Petrucci, Armando, 195  
 Philippot, Paul, 14  
 Piantoni, Gianna, 172  
 Picciau, Maria, 242  
 Pierre, Remy, 200  
 Pignatelli, Giuseppe, 195  
 Pinto, Sandra, 159  
 Pipitone, Francesca, 25  
 Pisani Massamormile, Massimo, 253  
 Pisani Sartorio, Giuseppina, 393  
 Piscitello, Patrizia, 145  
 Piva, Chiara 13, 15, 119, 120, 160, 162, 265, 399, 419, 425  
 Plinio il Vecchio, 17  
 Podany, Jerry, 399  
 Pognante, Silvia, 292  
 Poli, Francesco, 268  
 Pomian, Krysztof, 158  
 Pommier, Edouard, 158  
 Porzio, Annalisa, 109, 136, 247

- Poso, Regina, 13, 25, 105, 119, 219, 270, 321, 419  
 Prater, Andreas, 18  
 Preti-Hamard, Monica, 86, 399  
 Previtali, Giovanni, 103, 195, 372, 411, 416  
 Price, Beth A., 413, 414  
 Primavesi, Oliver, 17  
 Prisco, Gabriella, 14, 29, 39, 64, 65, 71, 89, 108, 121, 138, 163, 168, 241, 246  
 Procacci, Ugo, 195  
 Pugnetti, Giuliana, 198  
 Pulcinelli, Beatrice, 321  
 Puppi, Lionello, 356  
 Puschi, Alberto, 386
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme, 18, 65, 68, 199  
 Quilici, Lorenzo, 393
- Ragionieri, Giovanna, 161  
 Ragusa, Elena, 168  
 Rao, Anna Maria, 120  
 Ravanello, Renata, 187, 193  
 Redig de Campos, Deocletio, 368  
 Reggiani, Anna Maria, 393  
 Ribezzi, Tiziana, 187  
 Ricci, Amico, 199  
 Riccobono, Silvana, 39, 225, 226  
 Richter, Gisela, 412  
 Richter, Irma, 412  
 Ridolfi, Carlo, 200  
 Riedl, Peter Anselm, 324, 331  
 Rinaldi, Simona, 126, 409, 414, 417  
 Rispoli, Gioia, 242  
 Rissotto, Laura Lidia, 178  
 Rizzo, Giulio Emanuele, 396, 397  
 Rizzo, Vincenzo, 109
- Robotti, Ciro, 343, 353  
 Romagnani, Gian Paolo, 158  
 Romagnoli, Ettore, 318  
 Romanelli, Giandomenico, 343  
 Romano, Giovanni, 158, 167, 168  
 Rosa, Alessandro, 187  
 Rosci, Marco, 158  
 Rosci, Mario, 189  
 Rossi Pinelli, Orietta, 19, 65, 67, 160, 171, 265, 399, 414  
 Rossi, Elena, 187  
 Rossi, Sandra, 417  
 Rubiu, Vittorio, 374  
 Ruotolo, Renato, 122  
 Ruskin, John, 317, 344, 346, 350, 351, 357, 358  
 Russo, Luigi, 26
- Sani, Bernardina, 320, 321, 331, 332, 336  
 Santacesaria, Andrea, 141  
 Santrot, Marie Helene, 86  
 Santucci, Marina, 243  
 Sarchi, Alessandra, 18  
 Sarti, Maria Giovanna, 282, 303  
 Sarullo, Luigi, 221, 225  
 Scatozza Höricht, Lucia Amalia, 242  
 Scherf, Guilhem, 34  
 Schinkel, Karl Friedrich, 180  
 Schipa, Michelangelo, 104  
 Schwartz, Emmanuel, 34  
 Sciolla, Gianni Carlo, 31, 44  
 Scuderi, Vincenzo, 39  
 Secco Suardo, Giovanni, 219, 410  
 Secco Suardo, Lanfranco, 425  
 Segramora Rivolta, Paola, 163, 189, 269, 271, 411  
 Seidel, Max, 317, 324, 331  
 Selvatico Estense, Pietro, 349

- Sendran, Arrigo, 306  
 Sénéchal, Philippe, 33, 86  
 Serio, Mario, 399, 409  
 Sernagiotto, Luigi, 196  
 Settis, Salvatore, 94  
 Sgarbozza, Ilaria, 160, 265, 399, 419, 425  
 Silvestre, Francesco, 72  
 Siniscalco Margherita, 107  
 Sisi, Carlo, 318, 321, 331  
 Soravia, Luciana, 249  
 Spadaccini, Rossana, 241, 244  
 Spalletti, Ettore, 161, 195, 318, 321, 331  
 Spantigati, Carla Enrica, 166, 168  
 Spatola, Luisa, 219  
 Spike, John Thomas, 144  
 Spinazzola, Vittorio, 136  
 Spinola, Giandomenico, 367, 368, 374  
 Spinosa, Aurora, 106  
 Spinosa, Nicola, 103-105, 107, 108, 122, 134, 140, 142, 145, 246, 250  
 Strazzullo, Franco, 106, 125, 130, 132, 138, 139, 241  
 Stuart Woolf, John, 343  
  
 Tacconelli, Donatella, 247, 248  
 Talamo, Giuseppe, 157  
 Tavano, Sergio, 382, 383, 384  
 Tea, Eva, 392, 393, 395  
 Tempestini, Anchise, 281  
 Terribile, Claudia, 414  
 Testa, Fausto, 62  
 Thieme, Ulrich, 248  
 Tiddia, Alessandra, 196  
 Tiozzo, Vanni, 168  
 Tischbein, Wilhelm, 111  
 Tizio, Sigismondo, 318  
 Togneri Dowd, Carol, 271, 301  
 Toller, Mario, 187, 188, 193  
  
 Tomassetti, Giuseppe  
 Tomiato, Monica, 159, 160, 165, 167  
 Tommasi, Anna Chiara, 311, 321, 385, 414  
 Torcivia, Carmelo, 45  
 Torrisi, Antonio P., 386  
 Toscani, Alessandro, 201  
 Toscano, Gennaro, 108  
 Trentacosti, Antonino, 220  
 Trevelyan, Raleigh, 32  
 Treves, Paolo, 242  
 Treves, Pietro, 19  
 Trevi, Emanuele, 47  
 Trizio, Paolo, 409, 429  
 True, Marion, 399  
 Tullio Sgrazzutti, Loredana, 197  
  
 Unrau, John, 344  
 Utili, Mariella, 144, 145  
 Valcanover, Francesco, 282, 303  
 van Huysum, Giovanni, 200  
 Vasari, Giorgio, 193, 199  
 Vaughan, Gerard, 172  
 Vecchio, Stefania, 409, 416  
 Venturi, Adolfo, 414  
 Venturi, Gianni, 65, 162  
 Venuti, Roberto, 172  
 Verdone, Luca, 172, 174  
 Vicedomini, D., 187  
 Vico, Giovanni, 273  
 Vidulli Torlo, Marzia, 381  
 Vigne, Georges, 28  
 Villani, Pasquale, 106  
 Villari, Pasquale, Licia, 398  
 Vio, Ettore, 343  
 Viola, Valeria, 46  
 Viollet Le Duc, Eugène Emmanuel, 353  
 Visconti, Ennio Quirino, 17, 18  
 Visconti, Pietro Ercole, 171

Vitruvio, Marco Pollione, 17

Vlad Borrelli Licia, 14, 398

Wallat, Kurt, 62

Waywell, Geoffrey B., 22

Wedderburn, Alexander, 343

Westmacott, Charles Molly, 200

Willette, Thomas, 128

Winckelmann, Johann Joachim, 17, 18, 19

Wiseman, Timothy P., 393

Wyld, Martin, 282, 302

Zabbeo, Florindo, 286

Zaist, Giovanni Battista, 199

Zamboni, Silla, 269

Zancani Montuoro, Paola, 397, 404, 405

Zanetti, Antonio Maria, 199

Zani, Carlo, 197

Zani, Pietro, 201

Zanni, Annalisa, 412

Zapperi, Roberto, 172

Zeri, Federico, 103

Zevi, Bruno, 34

Zorzi, Alvise Piero, 343, 348, 356

Zorzi, Alvise, 190

## Indice delle persone

- Afflisio, Raffaele, 137  
Agazzi, Augusto, 354  
Agnolo di Cosimo, *detto* Bronzino, 140  
Albacini, Carlo, 22, 23, 175  
Albani, Francesco, 269  
Albini, Ugusto, 402  
Aldobrandini, famiglia, 173  
Alessandri, Angelo, 296  
Alessandrini, Alessio, 301  
Alfieri di Sostegno, Carlo Emanuele, 164  
Algardi, Alessandro, 396  
Alighieri, Dante, 195, 399  
Allegri, Antonio, *detto* Correggio, 176, 178  
Altichiero da Zevio, 385  
Amati, Girolamo jr., 229  
Amici, Giovanni, 402  
Amidei, Giovan Carlo, 317-320, 324  
Amodio, Giuseppe, 137, 246, 255  
Andaloro, Maria, 391, 394  
Anders, Federico, 106, 108, 112, 121, 122, 124-127, 129-133, 144  
Anders, Giovanni Battista, 130  
Anders, Ignazio, 125, 130, 133  
Anderson, Jaynie, 272  
Andrea d'Agnolo, *detto* Andrea del Sarto, 165, 166, 195  
Andrea da Salerno, *vedi* Sabatini, Andrea  
Andrea del Sarto, *vedi* Andrea d'Agnolo  
Andreescu, Irina, 351  
Angelini, Costanzo, 30, 44, 139, 242  
Angles, Gaetana, 221  
Angles, Giuseppa, 221  
Angles, Rosalia, 221  
Antonello da Messina, 416, 418  
Antoniazzo Romano, *vedi* Aquili, Antonio  
Appiani, Andrea, 32  
Appiani, Giuseppe, 203  
Aquili, Antonio, *detto* Antoniazzo Romano, 177, 179  
Arciprete, Bruno, 141, 145, 252  
Arditi, Michele, 59, 61, 64-66, 68-70, 72, 75, 76, 84-87, 89-95, 135-139, 143, 162, 242, 246, 247  
Aristotele, 323  
Aronow, Gail Schwarz, 319  
Arpesani, Carlo, 271, 272  
Arrigo VI, imperatore del Sacro Romano Impero, 220  
Asinari di San Marzano, Filippo Antonio, 159, 160, 163, 166, 167  
Atticciati, famiglia, 103  
Aurigemma, Maria Giulia, 429  
Autariello, Raffaele, 250  
Avanzo, Jacopo, 385  
Avellino, Francesco Maria, 62, 63, 95, 96, 241, 242, 247-252, 254-256  
Avery-Quash, Susanna, 281, 301, 303  
Aveta, Teresa, 111  
Bacelli, Guido, 393, 402  
Bagetti, Giuseppe Pietro, 165, 167  
Balbo, Prospero, 158, 159, 165  
Baldassini, Giuseppe, 301  
Baldi, Ugo, 195  
Barbanera, Marcello, 403  
Barbieri, Francesco, 269

- Barbieri, Giovan Francesco, *detto* Guercino, 173, 177, 247  
 Bargellini, Pietro, 395  
 Bargoni, Angelo, 285, 286  
 Barlucchi, famiglia, 334  
 Barlucchi, Tommaso, 332, 334  
 Barosso, Maria, 395  
 Barozzi, Niccolò, 293-296  
 Bartoli, Giuseppe, 158  
 Bartolini, Lorenzo, 35  
 Bartolomeo di Tommè, 331  
 Bartolozzi, Francesco, 190  
 Barye, Antoine, 34  
 Basile, Giovanni Battista Filippo, 46, 222  
 Bastarolo, *vedi* Mazzuoli, Giuseppe  
 Batoni, Pompeo, 201  
 Battaglini, Nicolò, 354  
 Battistello, *vedi* Caracciolo, Giovanni Battista  
 Beato Angelico, *vedi* Giovanni da Fiesole  
 Beccafumi, Domenico, *vedi* Domenico di Pace  
 Becheroni, Enea, 331-336  
 Bechi, Guglielmo, 248  
 Bedotti, Giovanni (Jean), 163, 169, 269  
 Bellini, Giovanni, 173, 418, 426  
 Bellini, Vittore, 294  
 Bellioni, Ulderico, 401  
 Benedetto da Pesaro, 221  
 Benna, Carlo, 272  
 Benna, Lorenzo, 160, 167  
 Benvenuti, Giovanni Battista, *detto* Ortolano, 140  
 Benvenuti, Pietro, 29  
 Benvoglianti, Bartolomeo, 320  
 Berchet, Federico, 296, 354, 356  
 Berenson, Bernard, 414, 418, 429  
 Berger, Jacques, 163  
 Bernard, Robert, 110  
 Bernardi, Luigi, 293, 294, 296  
 Bernardino di Betto, *detto* Pintoricchio, 144, 319  
 Bernero, Luigi, 166  
 Bertini Calosso, Achille, 428  
 Bertini, Giuseppe, 411  
 Bertolli, Antonio, 385, 386, 415  
 Betti, Oreste, 401  
 Betto, Luigi, 386  
 Biagetti, Biagio, 366, 374  
 Bianchi, Gaetano, 357  
 Bianconi, Carlo, 201  
 Bigordi, Domenico, *detto* Ghirlandaio, 144, 374  
 Biscarra, Giovanni Battista, 164  
 Blacas, Pierre-Louis-Jean-Casimir, duca di, 86  
 Blanc, console francese, 133  
 Blanchard, Émile, 204  
 Boer, Pietro, 286-288  
 Boisserée, Sulpiz, 208  
 Boito, Camillo, 36, 356, 399  
 Boldrini, Francesco, 203  
 Bonaparte, Giuseppe, 60  
 Boni, Giacomo, 372, 391-396, 399, 400, 402  
 Bonito, Giuseppe, 104, 106  
 Bonò, Napoleone Eugenio, 306  
 Bonucci, Antonio, 67-70  
 Borbone, Leopoldo, principe di Salerno, 247  
 Borbone, Maria Carolina Augusta, 247  
 Bordi, Giulia, 391  
 Borghese, Camillo, 175, 176, 178  
 Borghesi, Giovanni, 318, 320  
 Borrelli, Salvatore, 143  
 Borriero, Pietro, 302, 306, 309, 311, 314  
 Borselli, Orfeo, 16  
 Bortolato, Luigi, 288

- Bottacin, Luigi, 288  
 Bottari, Giovanni, 194, 195  
 Botti, Gulielmo, 295, 296, 352, 303  
 Boucarut, Jean Louis, 204, 208, 214  
 Boucheron, Angelo, 161, 165, 166, 271  
 Boxall, William, 281-284, 287, 288, 294, 295, 301-306, 308, 309, 311-314  
 Bracci, Pietro, 21  
 Brancaccio, Salvatore, 248  
 Brandi, Cesare, 226, 374  
 Brandi, Giacinto, 176  
 Bronzino, *vedi* Agnolo di Cosimo  
 Brunelli, Angelo, 23  
 Bruni, Giovanni, 324  
 Bruno, Antonio, 161  
 Brydon, Patrick, 44  
 Buonarroti, Michelangelo, 177  
 Burne-Jones, Edward, 346, 347  
 Bussetti, Antonio, 253  
  
 Caccialupi, famiglia, 416  
 Cadorin, Giuseppe, 190, 193  
 Cagiati, Augusto, 402  
 Cagli, Benvenuto, 402  
 Caldara, Polidoro, *detto* Polidoro da Caravaggio, 140  
 Calderini, Guglielmo, 401, 402  
 Calderone, Giuseppe, 224, 225  
 Calì, Antonio, 254  
 Calìari, Paolo, *detto* Veronese, 290, 311, 425  
 Campana, Giovanni, 29  
 Cambi, Oreste, 195, 196  
 Caminada, Giovanni (?), 93  
 Cammarano, Giuseppe, 134, 242, 254  
 Camuccini, Giambattista, 175  
 Camuccini, Pietro, 171-180  
 Camuccini, Vincenzo, 29, 136, 164, 171, 173-175, 177, 180, 225  
  
 Canal, Giovanni Antonio, *detto* Canaletto, 192, 197  
 Canaletto, *vedi* Canal, Giovanni Antonio  
 Cancellieri, Francesco, 47  
 Candeletto, Bartolomeo, 160  
 Candida, Giuseppe, 169  
 Canevari, Angelo, 374  
 Canova, Antonio, 22, 26, 27, 29, 31, 33, 34, 47, 65, 68, 70, 75  
 Cantalamessa, Giulio, 386, 399  
 Capecelatro, Giuseppe, 137  
 Capitelli, Bernardino, 333  
 Caporali, Bartolomeo, 294  
 Caracciolo, Domenico, 124  
 Caracciolo, Giovanni Battista, *detto* Battistello, 124, 128  
 Carafa di Colubrano, Francesco, 93  
 Caravaggio, *vedi* Merisi, Michelangelo  
 Caravello, Stefano, 281  
 Carelli, Francesco, 88  
 Carli, Enzo, 319  
 Carlini, Giulio, 295, 296  
 Carlo Alberto Amedeo di Savoia, re di Sardegna, 157  
 Carlo Felice di Savoia, re di Sardegna, 157, 159, 160, 163, 164  
 Carolina Bonaparte Murat, regina di Napoli, 93  
 Carotenuto, Grazia, 143  
 Carpaccio, Benedetto, 294, 383, 386  
 Carpaccio, Vittore, 281, 282, 286, 287, 289, 294, 295, 383  
 Carracci, Annibale, 121, 173-175, 191  
 Carta, Natale, 242  
 Caruso, Francesco, 402  
 Caselli, Cristoforo, *detto* Temperello, 281  
 Castellano, Benedetto, 136, 139, 250-252, 255

- Castiglia, Ferdinando, 143, 255  
 Catalano, Maria Ida, 15, 119, 365, 391  
 Cavaceppi, Bartolomeo, 21, 175  
 Cavalcaselle, Giovan Battista, 224, 265, 294, 295, 303, 311, 348-353, 356, 372, 385, 386, 399, 414, 415  
 Cavalieri Teutonici, 220, 221  
 Cavallari Spadafora, Domenico, 42  
 Cavallaro, Saverio, 46  
 Cavalleri, Ferdinando, 164  
 Cavenaghi, Luigi, 386, 399, 409-417  
 Cavour, Camillo Benso, conte di, 270  
 Cecchini, Giovan Battista, 284, 285, 306, 308  
 Cecchini, Silvia, 71, 365  
 Cecconi Principi, Pietro, 399  
 Ceci, famiglia, 103  
 Celestino, Andrea, 71, 163, 246  
 Cerasuolo, Angela, 119  
 Cernazai, famiglia, 187  
 Cernazai, Francesco, 191  
 Cernazai, Giuseppe, 187  
 Cernazai, Lorenzina, 190, 192  
 Cernazai, Pietro, 187-210, 212-124  
 Cesare da Sesto, 140, 141, 144, 252  
 Ceselli, M., 402  
 Chiantore, Stefano, 160  
 Chiariello, Antonio, 111  
 Chiariello, famiglia, 105, 111, 112  
 Chiariello, Francesco, 111  
 Chiariello, Pasquale, 110-112, 138  
 Chiariello, Raffaele, 111  
 Ciacchi, Torquato, 395  
 Ciappa, Raffaele, 135  
 Giardiello, Marco, 119  
 Cicogna, Emanuele, 190  
 Cicognara, Leopoldo, 31, 180  
 Cima da Conegliano, Giovanni Battista, 417, 301-303, 305-314  
 Cini, Filippo, 176  
 Cirino, famiglia, 417  
 Clark, James, 22, 23  
 Clarke, Simon, 176  
 Cockerell, Charles Robert, 35  
 Coghill, John, 85  
 Colantonio, 143  
 Colnaghi, Paul, 172  
 Conti, Alessandro, 208  
 Conway, Martin, 413  
 Conza, Gaetano, 246  
 Corcia, Nicola, 245  
 Cornelius, Peter, 209  
 Correggio, *vedi* Allegri, Antonio  
 Correnti, Cesare, 286, 288, 289, 301, 308-313  
 Corsari, Luigi, 399  
 Corsi, Tommaso, 194-196, 205  
 Costa, Lodovico, 158, 164  
 Costa, Oronzio, 254  
 Costanzo, Luigi, 34  
 Covelli, Nicola, 71  
 Cozzarelli, Guidoccio, 331, 332, 336  
 Crescenzo, Antonio, 50, 51  
 Crivelli, Carlo, 416, 312  
 Crookham, Alan, 281, 301  
 Curia, Francesco, 143  
 Curzi, Valter, 224, 351  
 D'Alconzo, Paola, 281  
 D'Aloe, Stanislao, 253, 254  
 D'Andrea, Jacopo, 296, 308  
 D'Angelo, Carla, 178  
 D'Angers, Pierre Jeanne David, 30, 33, 35  
 d'Avalos, Tommaso, marchese del Vasto, 130  
 d'Azeglio, Massimo, 270-272  
 d'Azeglio, Roberto, 169, 267-270, 273  
 d'Episcopo, Giovanni, 121-146, 252



- d'Este, Enrichetta, 201  
d'Orleans, Henry, duca d'Aumale, 247  
Da Bormida, Giuseppe, 266  
Daniele da Volterra, *vedi* Ricciarelli, Daniele  
Daniele, Giovanni, 43  
David, Jacques-Louis, 33  
Day, Alexander, 172-176  
De Angelis, Desiderio, 134  
De Angelis, Maria Antonietta, 365  
De Apollonia, Sebastiano, 188  
De Blasi, Stefania, 159, 168  
De Cristiani, Gaetano, 197  
De Dominici, Bernardo, 127  
de Forbin, Auguste, 162  
de Garriod Hector, 269, 270  
De Gennaro, Rosanna, 119  
de Iorio, Andrea, 93, 94  
De Liguoro, Nicola, 107  
De Luca, Maurizio, 365  
De Mata, Antonio, 127, 128  
De Matteis, Paolo, 107  
de Montalembert, René, 188  
De Mura, Francesco, 107  
De Nervo, Gonzalve, 43  
De Paoli, Antonio, 288  
De Rosa, Giovan Francesco, *detto* Pacecco  
de Rosa, 253  
De Rossi, Giovan Gherardo, 132  
De Sacchis, Giovan Antonio, *detto* Porde-  
none, 189  
De Sanctis, Francesco, 242, 256, 347, 348  
De Simone, Antonio, 106  
De Simone, Gaetano, 134  
de Simone, Luigi, 71, 72  
De Simone, Niccolò, 145  
De Toma, Giuseppe, 162  
De Vigilia, Tommaso, 220, 221, 224, 226,  
229, 233, 234  
De Vivo, Angelo, 59-62, 64, 70, 71  
De' Rossi, Domenico, 333  
Del Bello, Sergio, 425  
Dell'Acqua, Gian Alberto, 428  
Dell'Olmo, Giuseppe, 138  
Della Gatta, Francesca, 119, 144  
Della Rocca, Gaetano, 64  
Delvitto, Ernesto, 402  
Demidoff, Anatoli, principe di San Dona-  
to, 197  
Demus, Otto, 358  
Depero, Fortunato, 374  
Desprez, Louis, 34  
Di Castro, Giacomo, 107  
Di Giovanni, Lazzaro, 42, 49  
di Maniago, Fabio, 188, 189, 191  
Di Marzo, Gioacchino, 36, 221  
Di Mauro, Nicola, 107  
Di Prima, Giovanni, 45  
Di Scanno Geremia, 395  
Disraeli, Benjamin, 348  
Domenicani, Giovanni, 163  
Domenichino, *vedi* Zampieri, Domenico  
Domenico d'Agostino, 331  
Domenico di Niccolò dei Cori, 319, 320  
Domenico di Pace, *detto* Beccafumi, 318, 323  
Dosso Dossi, *vedi* Luteri, Giovanni  
Doveri, Lorenzo, 333  
Drovetti, Bernardino, 162  
Du Barry, contessa, 198  
Dugoni, Francesco, 197, 198  
Dupré, Giovanni, 331  
Dürer, Albrecht, 166, 198, 425, 426  
Eastlake, Charles Lock, 269, 271, 281,  
284, 301-305, 312, 411  
Edwards, Pietro, 168, 200, 201, 208

- Embeirikos, Michael, 22  
 Epitteto, 323  
 Errante, Giuseppe, 32  
 Esdra, Giacomo, 402  
 Esposito, Rosa, 111  
 Euripide, 323
- Fabris, Francesco, 302-304, 314  
 Fabris, Paolo, 281-284, 287, 288, 294, 301, 303-314  
 Fagan, Robert, 32  
 Falciatore, Filippo, 107, 108, 110  
 Faluschi, Giovacchino, 318-321  
 Fantoni, Francesco, 188  
 Fardella, Paola, 119  
 Farelli, Giacomo, 144  
 Fea, Carlo, 174, 175  
 Fedeli, Domenico, *detto* Maggiotto, 196  
 Federighi, Antonio, 332, 334  
 Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie (IV di Napoli, III di Sicilia), 29, 59, 60, 65, 66, 68, 72, 109, 121, 244  
 Ferdinando II di Borbone, re delle Due Sicilie, 241, 250  
 Ferrari, Carlo, 197  
 Ferrari, Defendente, 273  
 Ferrari, Gaudenzio, 166, 274  
 Fesch, Joseph, 37  
 Finati, Biagio, 83  
 Finati, Giovan Battista, 91, 244, 248  
 Fiore, famiglia, 103  
 Fiorelli, Giuseppe, 223, 226, 231, 232, 234  
 Fiscali, Filippo, 415  
 Fischetti, Fedele, 107, 108  
 Foppa, Vincenzo, 413  
 Forni, Ulisse, 219, 227, 385  
 Fortunato, Domenico, 83, 92  
 Fortunato, Michelangelo, 83
- Foscolo, Ugo, 44  
 Francesco Giuseppe I d'Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria-Ungheria, 187, 197, 382  
 Francesco I d'Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria, 196, 382  
 Francesco I di Borbone, re delle Due Sicilie, 246  
 Franchi, Alessandro, 324  
 Frizzoni, Gustavo, 411-413  
 Fulgoni, Giovanni, 16
- Gabellini, Ignazio, 395  
 Gaggi, Gabriella, 178  
 Galeoni Nazione, Gian Francesco, 166  
 Galleani di Canelli, Giuseppe, 159, 160, 162, 164, 166  
 Galli, Guido, 366  
 Gallo, Agostino, 36, 39, 41, 42, 50, 222  
 Gamba, Francesco, 272  
 Gambacorta, Pietro, 45  
 Garagalli, Antonio, 268, 269, 276  
 Gargiulo, Domenico, *detto* Micco Spadaro, 247  
 Gargiulo, Raffaele, 82-96  
 Garofalo, *vedi* Tisi, Benvenuto  
 Gatteschi, Giuseppe, 400-402  
 Gatti, Giuseppe, 400, 401  
 Gemignani, Giuseppe, 320  
 Genovese, Gaetano, 244  
 Genovese, Giuseppe, 244, 245  
 Gentileschi, Artemisia, 142, 145  
 Gerhard, Eduard, 93, 94  
 Gerli, Carlo Giuseppe, 175, 192, 210, 211  
 Ghapuy, Nicholas Marie Joseph, 336  
 Ghelli, Raimondo, 126  
 Ghirlandaio, *vedi* Bigordi, Domenico  
 Giacomazzo, Giuseppe, 45

- Giammiti, Luigi, 395  
 Gioacchino Murat, re di Napoli, 31, 32, 84, 137  
 Gioli, Antonella, 205, 281  
 Giordano, Luca, 106  
 Giorgio IV Hannover, re del Regno Unito, 65  
 Giorgione, *vedi* Zorzi, Giorgio (Giorgio da Castelfranco)  
 Giotto di Bondone, 195, 357, 386  
 Giovanni da Fiesole, *detto* Beato Angelico, 270, 425  
 Giovanni di Girolamo da Camerino, 418  
 Girardi, famiglia, 103  
 Girardon, François, 19  
 Girgenti, Paolino, 134, 137, 138  
 Giulio Romano, *vedi* Pippi, Giulio  
 Giusta, Amedeo, 160, 162  
 Giusti, Salvatore, 248  
 Gladstone, William Ewart, 348  
 Goethe, Johann Wolfgang, 121, 172  
 Gotti, Vincenzo, 200  
 Gozzani, Evasio, 178  
 Guariento di Arpo, 192, 386  
 Guercino, *vedi* Barbieri, Giovan Francesco  
 Guerra, Camillo, 241-256  
 Guerrini, Giovanni, 374  
 Guglielmo da Pesaro, 221  
 Guizzardi, Giuseppe, 203, 268, 269, 276  
 Guizzardi, Pietro, 410  
 Guzzi, Agostino, 252, 253  
  
 Hackert, Georg, 22  
 Hackert, Jacob-Philipp, 22, 121, 124-129, 131, 143, 168  
 Hamilton, William, 126  
 Hayez, Francesco, 189  
 Hope, Henry, 172  
 Hope, Thomas, 22, 172  
 Horsin-Déon, Simon, 271  
 Hortis, Attilio, 384, 385  
 Huctenburg, Jan, 165  
 Hudson, James, 266, 270  
 Hüelsen, Christian, 400  
 Hugford, Ignazio, 200  
 Hunt, William Henry, 345  
  
 Ingres, Jean Auguste-Dominique, 28, 29, 31  
 Inzenga, famiglia, 222,  
 Inzenga, Giuseppe, 221, 222, 228-230, 232  
 Inzenga, Pompeo, 221  
 Irollo, Alba, 89, 119, 136  
 Ittar, Enrico, 29  
 Ittar, Sebastiano, 29  
 Ittar, Stefano, 29  
  
 Jenkins, Thomas, 172  
 Joli, Antonio, 109  
  
 Kandler, Pietro, 382-385  
 Kauffman, Angelica, 22, 172  
 Köster, Christian, 204, 207, 208  
 Kunz, Carlo, 384  
  
 La Peigne, Giacinto, 165  
 La Volpe, Nicola, 248, 249, 251, 253-255  
 Lamesi, Temistocle, 366  
 Lancellotti, Francesco, 71  
 Lanciani, Rodolfo, 400, 401  
 Landi, Alfonso, 319, 324  
 Lanino, Bernardino, 166  
 Lanza di Scalea, Francesco, 222, 223, 228, 229  
 Lanza, Salvatore, 222  
 Lanzi, Luigi, 200  
 Lattanzio da Rimini, 281

- Laviano, Pietro, marchese del Tito, 109, 110  
 Layard Austen, Henry, 411  
 Lazzari, Vincenzo, 190  
 Lechi, Teodoro, 410  
 Leonardo da Vinci, 195, 197, 198, 274  
 Leone de Castris, Pierluigi, 246, 250  
 Leopardi, Giacomo, 47  
 Leroy, Louis Joseph, 191  
 Levi, Donata, 281, 392, 301  
 Liani, Andrea, 122, 124, 125, 131  
 Liberatore, Raffaele, 248  
 Liccaro, Valentino, 188  
 Liguori, Sergio, 119  
 Lippi, Filippo, 195  
 Lisini, Alessandro, 320  
 Lo Faso, Domenico, duca di Serradifalco, 45  
 Lo Forte, Salvatore, 36, 225, 226, 233, 234  
 Lo Presti, canonico, 43  
 Longhi, Roberto, 418, 429  
 Lorenzo di Credi, 37, 38  
 Lorrain, Claude Gellée, 173  
 Lotto, Lorenzo, 425, 426  
 Luca di Leyda, 426  
 Lucchesi Palli, Antonio, principe di Campofranco, 40, 51  
 Luigi Filippo di Borbone-Orleans, re di Francia, 247, 278  
 Luppino, Angela, 91  
 Luteri, Giovanni, *detto* Dosso Dossi, 166, 425, 426  
  
 Maccari, Cesare, 399  
 Maccari, Leopoldo, 319, 324  
 Maffei, Scipione, 68, 158  
 Maggiotto, *vedi* Fedeli, Domenico  
 Magnelli, Gioacchino, 15  
 Magni, Giuseppe, 168  
 Majale, Giuliano, 50  
  
 Malcom, famiglia, 284  
 Mancinelli, Giuseppe, 245  
 Mander, Giobatta, 283, 287  
 Manetti, Antonio, 331  
 Mantegna, Andrea, 191, 386, 415, 427  
 Marcello, Alessandro, 310  
 Marchionni, Edoardo, 372  
 Marescalchi, famiglia, 209  
 Margary, Luigi, 399  
 Maria Amalia di Borbone, regina di Francia, 247  
 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, regina di Napoli, 127  
 Maria Cristina di Borbone, regina di Sardegna, 163  
 Maria Luigia d'Asburgo-Lorena, duchessa di Parma, 86  
 Mariano di Angelo Romanelli, 331  
 Marini, Antonio, 195  
 Marucchi, Orazio, 400, 401  
 Masini, Edo, 143, 144  
 Masolino da Panicale, *vedi* Tommaso di Cristoforo Fini  
 Massa, Giovanni, 138  
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore del Messico, 382, 383  
 Mattazzi, Bernardino, 160  
 Matteucci, Carlo, 349, 350, 414  
 Mattia, famiglia, 365, 366, 371, 373  
 Mattia, Fernando, 366  
 Mattia, Giuseppe, 365, 366, 371, 373  
 Mattia, Pio, 366, 368, 369, 371, 372  
 Mattia, Romualdo, 366-371, 373  
 Mattioli, Raffaele, 246, 247  
 Mauro, Matteo, 40, 41, 47, 48  
 Mazza, Pilade, 401  
 Mazzia, Giuseppe, 251, 253, 255  
 Mazzuoli, Giuseppe, *detto* Bastarolo, 166

- Meduna, Giovambattista, 343, 347  
Meldolla, Pasquale, 109  
Meli, Giuseppe, 36, 37, 222, 225-227, 233, 234  
Melli, Giovanni, 411  
Memling, Hans, 166  
Memmi, Simone, 51  
Menegazzi, Giuseppe, 286-288  
Menna, Rosa, 111  
Meres, Pietro, 16  
Merisi, Michelangelo, *detto* Caravaggio, 177  
Metzger, Johann, 270  
Micco Spadaro, *vedi* Gargiulo, Domenico  
Michelangelo, *vedi* Buonarroti, Michelangelo  
Miele, Lucio, 142  
Migliara, Giovanni, 189  
Milanese, Andrea, 60, 119  
Milanesi, Gaetano, 318, 319, 321, 333, 336  
Milano, Giacomo, 133, 135, 139  
Millingen, James, 82, 84, 85, 90, 95  
Mills, Charles, 176  
Milone, Paola, 255  
Minervini, Giulio, 244  
Minervini, Raffaele, 254  
Miot, André François, 134  
Mirone, Biagio, 138  
Modigliani, Ettore, 416-418, 427  
Mollica, Pasquale, 83  
Molmenti, Pompeo, 308  
Molosso, *vedi* Trotti, Giovan Francesco  
Molteni, Giuseppe, 163, 166, 189, 268, 269, 271, 272, 411, 412  
Mongitore, Antonio, 40, 51  
Monti Guarnieri, Stanislao, 401, 402  
Monticoni, Giuseppe, 160, 166  
Morelli, Giovanni, 272, 273, 310, 311, 314, 411-415  
Morgenstern, Christian, 209  
Morghen, Raffaello, 196  
Moro, Giovanni, 351, 353, 354  
Morris, William, 347  
Mortillaro, Vincenzo, 36  
Moschini, Gian Antonio, 200  
Mossi di Morano, Vincenzo, 268  
Mozzo, Marco, 352, 301, 311  
Murray, Charles Fairfax, 346  
Mussini, Luigi, 320-324, 331  
Napoleone I Bonaparte, imperatore dei Francesi 68  
Napoli, Manuel, 125  
Natali, Giovan Battista, 103  
Naya, Carlo, 304  
Negretti, Jacopo, *detto* Palma il Giovane, 144, 145, 192, 198  
Neroccio di Bartolomeo Landi, 331  
Nerucci, Mario, 334, 335  
Nestani, Carlo, 106  
Niccolini, Antonio, 248, 249  
Nicia, 17  
Nicolas, Felice, 134  
Nigra, Giovanni, 267  
Nobile, Pietro, 381, 382  
Nobile, Raffaella, 111  
Noja, Antonio, 139, 247, 251  
Nordio, Enrico, 385  
Novelli, Pietro, 39, 40, 43, 47, 50, 51, 226, 233  
Ognibene, Francesco, 51  
Oliva, Francesco, 249  
Onelli, consigliere comunale, 401  
Oppi, Bernardino, 333  
Ortis, Emanuela, 301  
Ortolano, *vedi* Benvenuti, Giovanni Battista  
Overbeck, Friedrich, 192, 210  
Pacecco De Rosa, *vedi* De Rosa, Giovan

- Francesco  
 Pacetti, Vincenzo, 175  
 Pacileo, Onofrio, 93  
 Paderni, Camillo, 14  
 Paderno, Gennaro, 93  
 Padiglione, Agostino, 253  
 Padovani, Francesco, 222, 223  
 Padovanino, *vedi* Varotari, Alessandro  
 Pagano, Giovanni, 95  
 Palagi, Pelagio, 269, 271  
 Palma il Giovane, *vedi* Negretti, Jacopo  
 Palmaroli, Pietro, 175, 179, 180, 202  
 Palmieri, Antonio, 333  
 Palmieri, Pietro, 161  
 Pannini, Giovanni Paolo, 45  
 Panzeri, Matteo, 429, 430  
 Passeri, Nicola, 125  
 Patania, Giuseppe, 39, 41, 42, 45, 48, 50, 51  
 Paterna Baldizzi, Leonardo, 395  
 Paterno, Gennaro, 135  
 Patricolo, Giuseppe, 224, 229, 231, 232  
 Pavan, Antonio, 288, 293  
 Pecchioni, Gaspero, 333  
 Pecheux, Laurent, 163  
 Pederoda, Carla, 191  
 Pellanda, Antonio, 356  
 Pelli Bencivenni, Giuseppe, 168  
 Pelliccioli, Mauro, 409, 417, 418, 425-430  
 Pellizon, Giuseppe, 293  
 Pensabene, Giuseppe, 225, 233, 234  
 Percy, Algernon George, VI duca di Northumberland, 175  
 Peretti, Lorenzo, 160  
 Perez, Francesco Paolo, 347  
 Perugino, *vedi* Vannucchi, Pietro  
 Pes, Giampaolo, 282, 303  
 Petrarca, Francesco, 50, 399  
 Pettrignani, Antonio 395, 396  
 Petrucci, Pandolfo, 322  
 Peyron, Amedeo, 166  
 Pianigiani, Giorgio, 369, 371, 372, 374  
 Piazza, Paolo, 250  
 Piedimonte, Raffaele, 70  
 Piezzo, Umberto, 145, 251  
 Pinelli, Domenico, cardinale, 371  
 Pini, Matteo, 317, 318, 319, 320  
 Pintoricchio, *vedi* Bernardino di Betto  
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti),  
 papa, 175  
 Piozzi, Hester Lynch, 317  
 Pippi, Giulio, *detto* Giulio Romano, 121  
 Piranesi, Giovan Battista, 45  
 Piussi, Sandro, 191  
 Plateretti, Vincenzo, 201  
 Plinio il Vecchio, 19, 21  
 Podrecca, Guido, 402  
 Pogliani, Paola, 391  
 Pognante, Silvia, 281  
 Poldi Pezzoli, Gian Giacomo, 411  
 Policeto, 36  
 Polidoro da Caravaggio, *vedi* Caldara, Polidoro  
 Politi, Raffaele, 43  
 Pordenone, *vedi* De Sacchis, Giovan Antonio  
 Pradier, James, 34  
 Prampolini, Enrico, 374  
 Pranzetti, Attilio, 402  
 Prassitele, 17  
 Pregnolato, Monica, 281  
 Preti, Mattia, 144  
 Priesti, Antonio, 138  
 Prisco, Gabriella, 64  
 Prout, Samuel, 345  
 Provisiero, Raffaele, 253, 255  
 Puccini, Tommaso, 161

- Puget, Pierre, 19  
 Puschi, Alberto, 384, 385
- Quaranta, Bernardo, 241, 242, 245, 248, 252-256  
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 18, 68
- Radetsky, Johann Josep, 197  
 Radicchi, Antonio, 335  
 Radicchi, famiglia, 331  
 Radicchi, Federico, 335  
 Radicchi, Pietro, 332, 335  
 Radicchi, Stefano, 332, 335  
 Radstock, Granville Augustus William, 174  
 Raeli, Matteo, 289  
 Raffaello, *vedi* Sanzio, Raffaello  
 Raimondi, Marcantonio, 39  
 Raineri, Nicolò, 41, 42, 48, 50  
 Ram, famiglia, 221  
 Ramirez di Montalvo, Antonio, 195  
 Ranzenò, Giuseppe Maria, 105-107, 109  
 Rao, Anna Maria, 120  
 Re, Vincenzo, 103  
 Reali, Giuseppe, 190, 192  
 Rebell, Joseph, 163  
 Reiffenstein, Johann Friedrich, 22  
 Renai, famiglia, 335  
 Renai, Pietro, 332, 335  
 Reni, Guido, 190, 269  
 Reynolds, Joshua, 196, 197  
 Ribera, Jusepe de, 110, 121, 124-127, 145  
 Ricci, Corrado, 372, 399, 416, 418  
 Ricciarelli, Daniele, *detto* Daniele da Volterra, 166, 177, 180  
 Richter, Jean Paul, 412  
 Riegl, Alois, 383, 387  
 Riepenhausen, Johannes, 398, 399
- Riggi, Carlo Ambrogio, 172  
 Riggi, Maddalena, 172  
 Righetti, Giovanni, 384  
 Righetto, Pietro, 293  
 Righini, Pietro, 160  
 Rimediatti, Raffaele, 333  
 Rinuccini, Pier Francesco, 269  
 Riolo, Rosario, 350  
 Riolo, Vincenzo, 29, 36  
 Rissotto, Lidia, 178  
 Rizzo, Giulio Emanuele, 396-398, 402  
 Robusti, Jacopo, *detto* Tintoretto, 19, 190, 250, 251, 425  
 Roget de Cholex, Gaspare Girolamo, 166  
 Romanino, Gerolamo, 425, 426  
 Rooke, Thomas Matthews, 346  
 Rosini, Carlo, 76, 86, 88  
 Rosmini, Antonio, 188  
 Rossi, Elena, 191  
 Rossi Pinelli, Orietta, 391  
 Rosso, Giulio, 374  
 Rota, Andrea, 296  
 Rotelli, Nicolò, 45  
 Rottmann, Carl, 209  
 Rude, François, 33, 34, 35  
 Ruffo, Giuseppe, 61, 70, 71, 75, 76  
 Ruggiero, Saverio, 133  
 Ruskin, John, 343-348, 350, 357, 358  
 Russo, Andrea, 248  
 Rustici, Vincenzo, 333  
 Ruta, Clemente, 107
- Sabatini, Andrea, *detto* Andrea da Salerno, 245, 253, 255  
 Sacchi, Federico, 282, 294, 295, 303, 304  
 Sacconi, Giuseppe, 399  
 Saja, Pietro, 29, 32  
 Saja, Vincenzo, 252, 255

- Salinas, Antonino, 223, 224, 229, 230  
 Salvi, Giovan Battista, *detto* Sassoferato, 176  
 Salviati, ditta, 350  
 Sampieri, Vittorio, 161  
 Sani, Bernardina, 332  
 Sano di Pietro, 331  
 Sanseverino, Pietroantonio, principe di Bisignano, 243  
 Santafede, Fabrizio, 144  
 Santangelo, Nicola, 94, 96, 241-243, 246, 247, 249, 250, 254  
 Santucci, Marina, 141  
 Sanzio, Raffaello, 36-38, 121, 144, 163, 166, 173, 176, 177, 180, 197, 200, 274, 397  
 Sarrocchi, Tito, 331, 332  
 Sarto, Giuseppe, 291  
 Sartori, Ferdinando, 281  
 Sassoferato, *vedi* Salvi, Giovan Battista  
 Savoia Carignano Soissons, Eugenio, principe, 165, 168  
 Savoia, dinastia, 163  
 Schedoni, Bartolomeo, 121  
 Schiavoni, Felice, 196  
 Schiavoni, Giovanni, 196  
 Schiavoni, Natale, 190, 196  
 Schinkel, Karl Friedrich, 180  
 Schweickle, Enrico, 29  
 Sclopis, Federico, 165  
 Scognamiglio, Filippo, 253, 255  
 Scomparini, Eugenio, 385  
 Scotton, Carlo, 283  
 Secco Suardo, Giovanni, 219, 223, 409  
 Seguiet, John, 256  
 Seguiet, William, 265  
 Seitz, Ludovico, 399  
 Selvatico Estense, Pietro, 303, 348  
 Seneca, Lucio Anneo, 323  
 Senzapaura, Pasquale, 107, 109, 110  
 Senzapaura, Raffaele, 111, 135  
 Sessa, Nicola, 244, 245  
 Severini, Gino, 374  
 Severn, Arthur, 343  
 Shaheen, Steve, 334  
 Simonelli, Giuseppe, 105, 107  
 Simonetti, Luciana, 198  
 Solari, Angelo, 59-62, 71, 72, 248  
 Solimena, Francesco, 108, 124  
 Spadaccini, Rossana, 119  
 Spano, Giuseppe, 252, 254  
 Spatola, Luisa, 42  
 Spaziano, Nicola, 105  
 Spence, William Blundell, 265, 270  
 Spinelli, Domenico, principe di San Giorgio, 84, 243, 244, 248, 253  
 Spoldi, Giovanni, 296  
 Spranger, Bartolomeus, 166  
 Stanzione, Massimo, 110, 124, 128  
 Sticotti, Piero, 384  
 Subba, Letterio, 36  
 Taddio di Raveo, Giacomina, 198  
 Taddio, Antonio, 197  
 Tagliapietra, Andrea, 283, 308  
 Tamajo Contarini, Maria, 141  
 Tamburini, Fortunato, 223, 224, 229, 230  
 Tamburini, Giuseppe, 161, 163, 167  
 Tatafiore, Bruno, 251  
 Tatafiore, Mario, 251  
 Temperello, *vedi* Caselli, Cristoforo  
 Thorvaldsen, Bertel, 35  
 Tiepolo, Giambattista, 307, 425, 426  
 Tili, Michele, 74  
 Tintoretto, *vedi* Robusti, Jacopo  
 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, 22  
 Tisi, Benvenuto, *detto* Garofalo, 140, 197



- Tiziano, *vedi* Vecellio, Tiziano  
 Tizio, Sigismondo, 318, 319  
 Toller, Pietro, 193  
 Tomassetti, Giuseppe, 400, 401  
 Tommaso di Cristoforo Fini, *detto* Masolino da Panicale, 418  
 Tonegutti, Giacomo, 383, 384, 385, 386  
 Tonin, Elena, 281  
 Torelli, Luigi, 354  
 Tortolo, Carla, 191  
 Toscano, Bruno, 391  
 Townley, Charles, 22, 23  
 Trabacchi, Guido, 401  
 Trabacchi, Augusto, 401  
 Trentin, Giuseppe, 284, 287, 288, 291  
 Trotti, Giovan Francesco, *detto* Molosso, 250  
 Troubetzkoy, Pyotr, 197  
 Tura, Cosmè, 425  
 Turchetti, Tommaso, 188  
 Turinetti di Cambiano, Bruno, 271  
 Turinetti di Cambiano, Giuseppe Maurizio, 271  
  
 Uni, Benvenuto, 201  
  
 Vaccaro, Andrea, 145  
 Vaja, Giacomo, 111  
 Vaja, Pasquale, 111, 138  
 Valadier, Giuseppe, 29  
 Valentinis, Giuseppe Uberto, 415  
 Valguarnera La Grua, famiglia, 221, 222  
 Valguarnera La Grua, Francesco Saverio, 221  
 Valguarnera La Grua, Pietro, 221  
 van Cleve, Cornelis, 166  
 van der Broeck, Hendrick, 140, 141  
 van Dyck, Antoon, 176, 425  
  
 Vannucchi, Pietro, *detto* Perugino, 144, 166, 197  
 Vanvitelli, Carlo, 109  
 Varotari, Alessandro, *detto* Padovanino, 192  
 Vasari, Giorgio, 142, 143, 145, 165, 245, 246, 268, 277  
 Vason, Pietro, 297  
 Vecellio, Tiziano, 19, 121, 173, 193, 197, 385  
 Velasco, Giuseppe, 39, 51  
 Vendramin, Sandra, 302  
 Venturi, Adolfo, 243, 296, 415, 416  
 Venturi, Lionello, 429  
 Venturini Papari, Tito, 395  
 Venuti, Domenico, 22, 130, 131, 247  
 Veracini, Agostino, 200  
 Verdussen, Jan Peeter, 165  
 Vernazza, Giuseppe, 165  
 Veronese, *vedi* Caliarì, Paolo  
 Vespoli, Giuseppe, marchese di Montagnano, 130  
 Vianelli, Antonio, 169, 267, 268  
 Vianelli, Pasquale, 268, 271  
 Vico, Giovanni, 267, 272, 273, 279  
 Villareale, Valerio, 25-46, 51  
 Villari, Pasquale, 286, 392  
 Viollet Le Duc, Eugène Emmanuel, 351  
 Virnicchi, Francesco, 119, 142  
 Visconti, Ennio Quirino, 63  
 Visconti, Giovan Battista, 373  
 Visentin, Martina, 281, 352  
 Vitali, Pietro Maria, 176  
 Vitiello, Maurizio, 119  
 Vitolo, Gennaro, 255  
 Vitruvio Pollione, Marco, 19  
 Vittorio Emanuele I di Savoia, re di Sardegna, 159, 160, 168, 169

Volpato, Giovanni, 172, 271  
von Czöring, Karl, 382, 383  
von Heinecken, Carl Heinrich, 167  
von Mündler, Otto, 265, 270-273, 284,  
301-303, 411  
von Rumhor, Carl Friedrich, 190, 209  
von Schwanthaler, Ludwig, 209

Waagen, Gustav, 181  
Ward, William, 345  
Webb, Philip, 392  
Wehrlin, Giovanni Adamo, 168  
Wehrlin, Pietro Paolo, 161, 168  
Weigl, Rodolfo, 209  
Wicar, Jean Baptiste, 29, 30, 134  
Wilpert, Joseph, 395  
Winckelmann, Johann Joachim, 18, 26, 62  
Wölfflin, Einrich, 34  
Woods, Joseph, 317  
Wornum, Ralph, 303

Zampieri, Domenico, *detto* Domenichino,  
106, 127, 173, 254  
Zanetti, Maurizio, 333, 335  
Zani, Pietro, 201  
Zarrillo, Mattia, 124, 125  
Zavaritt, Pietro, 411  
Zen, Antonio, 284, 306, 314  
Zennaro, Giovanni, 386  
Zezza, Andrea, 119  
Zinelli, Federico Maria, 286, 287, 290, 291  
Zocchi, Giuseppe, 333  
Zorzi, Alvise Piero, 343, 344, 356  
Zorzi, Giorgio (Giorgio da Castelfranco),  
*detto* Giorgione, 190, 193, 195, 201  
Zucchi, Antonio, 172  
Zurlo, Giuseppe, 84, 138

## Referenze fotografiche

- Aix-en-Provence, ©Musée Granet: 55/6.  
Angers, ©Musées d'Angers / Pierre David: 56/7; 57/11.  
Archivio Einaudi: 422/5; 423/6.  
Archivio FMR: 377/2 e 3; 378/4, 5, 6.  
Archivio privato eredi Camuccini: 182/1.  
Archivio Sotheby's: 113/1 e 2; 114/3.  
Brescia, Soprintendenza per i beni artistici, storici ed etnoantropologici delle province di Brescia, Cremona e Mantova: 421/3  
Londra, ©The National Gallery: 315/1.  
Lurano (BG), Associazione Giovanni Secco Suardo: 420/2; 431/1 e 2.  
Napoli, Archivio di Stato: 78/3.  
Napoli, Soprintendenza per i beni archeologici delle province di Napoli e Caserta: 77/1 e 2; 97/1; 98/2; 99/3; 100/4 e 5; 101/6.  
Napoli, Soprintendenza Speciale per Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli: 148/3; 149/4 e 5; 150/6; 151/7; 152/8; 153/9; 154/10; 155/11; 257/1 e 2; 258/3 e 4; 260/6 e 7; 261/8; 262/9; 263/10 e 11.  
Palermo, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo: 52/1; 53/2; 54/4; 55/5; 56/8; 57/10; 235/1 e 2; 236/3 e 4; 237/5 e 6; 238/7 e 8; 239/9 e 10.  
Parigi, ©École Nationale Supérieure des Beaux-Arts: 54/3.  
Parigi, ©RMN - Réunion des Musées Nationaux / Harry Bréjat: 259/5  
Possagno (TV), Gipsoteca Canoviana: 57/9.  
Roma, Archivio Centrale dello Stato: 299/3.  
Roma, Soprintendenza Speciale per Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma: 184/3 e 4; 185/5.  
Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Fototeca Nazionale: 404/4.  
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica: 405/6.  
Roma, Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma: 403/3.  
Siena, Soprintendenza per i beni storici, artistici e etnoantropologici per le province di Siena e Grosseto: 326/1; 327/2; 328/4; 329/5 e 6; 339/3 e 4.  
Siena, Archivio dell'Opera della Metropolitana: 327/3.  
Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte: 388/1 e 2.  
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana: 299/2; 362/4; 363/5.

Venezia, Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso: 298/1.

Le foto che seguono appartengono agli archivi personali degli autori: 79/ 4 e 5; 114/4; 115/5; 116/6; 117/7; 147/1 e 2; 183/2; 337/1; 338/2; 340/5; 341/6 e 7; 359/1; 360/2; 361/3; 376/1; 379/7; 403/1 e 2; 404/5; 405/7; 407/9; 406/8; 420/1; 421/4; 432/3.

*L'Editore si dichiara disponibile ad assolvere i propri impegni per quanto riguarda eventuali pendenze relative alle foto pubblicate.*



Paola D'Alconzo – docente di Museologia e Restauro presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II – dopo aver lavorato per alcuni anni come restauratrice di dipinti, si è orientata verso il settore della ricerca storica applicata ai temi della tutela normativa, della conservazione e del restauro del patrimonio storico-artistico dell'Italia meridionale. Oltre a diversi studi dedicati a questioni particolari, ha pubblicato *Lanello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)* (Edifir, 1999), e *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo* («L'Erma» di Bretschneider, 2002).

Gli interventi raccolti in questo volume hanno come oggetto le attività di tutela e conservazione del patrimonio storico-artistico e archeologico promosse in Italia tra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà del XX, riferite ad opere differenti per cronologia e materiali (dipinti murali e quadri da galleria, sculture medievali e rinascimentali, mosaici, vasi di scavo, interi contesti archeologici), con il naturale corollario dei dibattiti teorici e delle affermazioni di metodo che le accompagnarono.

Nel titolo, il richiamo a Fernand Braudel riassume il desiderio di tracciare un percorso non astratto, ma ancorato alla realtà degli oggetti e di coloro che nel tempo se ne sono occupati. La scelta di un arco temporale relativamente ampio, come pure la decisione di non concentrare l'attenzione su un'unica tipologia di oggetti, intendono portare in evidenza l'evoluzione diacronica di concetti generali come quelli di conservazione e restauro, cogliendo nessi e differenze tra le fasi pre e post-unitarie del frastagliato panorama nazionale, ma ancor più mirano a ricostruire la storia conservativa delle opere, nella speranza di fornire anche in tal modo uno strumento di interpretazione a chi, preposto all'attività di tutela, possa giovarsene in fase di progettazione dei futuri interventi: una corretta conservazione programmata, infatti, non può ormai prescindere dalla consapevole conoscenza di una dimensione storica che relativizzi qualsiasi operazione da compiere oggi sulle opere.